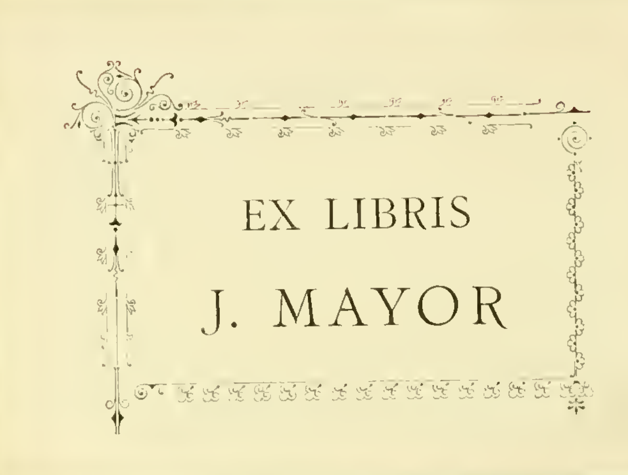



EX LIBRIS
J. MAYOR

ANNALES
ARCHÉOLOGIQUES

PUBLIÉES

PAR DIDRON AINÉ

SECRÉTAIRE DE L'ANCIEN COMITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS

MEMBRE DE L'INSTITUT ROYAL DES ARCHITECTES BRITANNIQUES

TOME VINGT-CINQUIÈME

PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON

RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINT-GERMAIN, 23

1865-1868

ANNALES

ARCHÉOLOGIQUES


IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
LABOR
PARIS

ANNALES

ARCHÉOLOGIQUES

PAR DIDRON AINÉ

SECRÉTAIRE DE L'ANCIEN COMITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS

MEMBRE DE L'INSTITUT ROYAL DES ARCHITECTES BRITANNIQUES

TOME VINGT-CINQUIÈME

PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE VICTOR DIDRON

RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINT-GERMAIN, 23

—

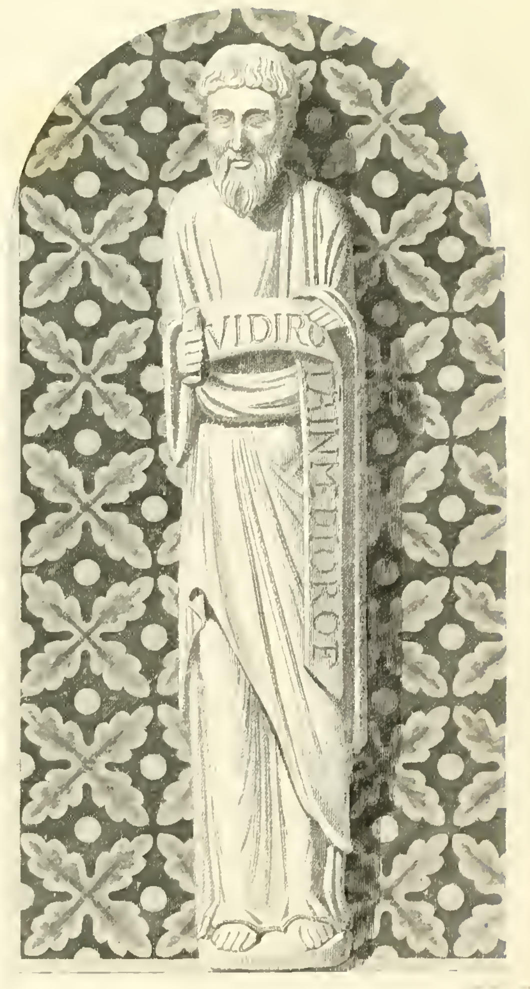
1865



ANNALES ARCHÉOLOGIQUES

PAR DIDRON A PARIS





Dessiné et gravé par Cl. Sauvageot

[illegible] ÉMAILLÉE DE L'ÉCOLE DU RHIN

[illegible]

ANNALES

ARCHÉOLOGIQUES

LA GRANDE CHASSE

Dans un premier article sur la Grande Châsse [1], nous avons considéré cet objet magnifique sous le rapport de sa destination d'instrument du culte; nous avons étudié en archéologue le reliquaire et la relique, contenant et contenu, offert au double sentiment d'admiration et de vénération des peuples. La seconde partie de notre travail [2] a eu pour but d'envisager ce même récipient, vase d'élection entre tous, comme produit de l'orfèvrerie et de la céramique unissant à l'envi leurs efforts dans cette œuvre unique de son genre. Enfin, nous allons terminer notre tâche en développant la pensée exprimée dès notre entrée en matière sur l'importance de plan, la valeur d'art architectural, ou mieux la signification de la forme qu'a revêtue à un si haut degré de perfection l'édicule, sujet de notre présente et dernière appréciation [3]. Et ce

1. « Annales Archéologiques », volume XXII, pages 5-20.

2. « Annales Archéologiques », volume XXIV, pages 11-26.

3. Comme ses deux aînés, ce troisième et dernier article ne manque pas d'une certaine étendue, et cependant M. le docteur Cattois n'aura pas épuisé tout ce qu'il y avait à dire sur la « Grande Châsse ». Ainsi, avec ce travail, nous publions les deux dernières gravures de M. Cl. Sauvageot. Ces deux planches représentent deux des seize prophètes debout contre les parois de la châsse et trois des douze apôtres assis dans les niches creusées dans le tambour de la coupole. Ces vingt-huit personnages, qui sont en ivoire, tiennent tous des banderoles où sont inscrites des paroles de leurs prophéties ou de leurs écrits. Ces paroles proclament l'incarnation et la divinité

troisième aspect, ce caractère saillant de type du temple chrétien qui se présente à notre examen n'est assurément pas le moins intéressant pour nos lecteurs, ainsi que nous espérons le leur montrer dans les développements qui vont suivre avec trop de longueur pour eux, avec trop de brièveté pour nous; sort habituellement réservé à ces sortes d'expositions d'impressions toutes personnelles qu'on accueille d'ordinaire avec peu de faveur.

En effet, soit que l'on considère le plan par terre, à niveau de pieds, donné dans l'une des planches qu'une si habile main a consacrées à une œuvre de tant de portée, soit que l'on aperçoive la gravure qui la prend à vol d'oiseau au-dessus des pentes de ses couvertures, soit enfin que l'on regarde les coupes diverses de ce bel organisme, ou que l'on découvre avec surprise sa superbe élévation et son intégral ensemble, on est saisi tout d'abord du sentiment le plus irrésistible d'approbation sans réserve pour cette parfaite représentation de l'église chrétienne, en tant qu'enceinte destinée aux pratiques catholiques. Est-ce donc, direz-vous, qu'il existerait un exemplaire parfait de la demeure de Dieu au milieu de nous, et qu'on puisse dire en vérité : « Ecce tabernaculum Dei cum hominibus? » Est-ce qu'il y aurait un archétype, un modèle divin de l'abri que le Créateur aurait conçu de toute éternité pour lui-même dans son concept, et transmis par infusion à son image et ressemblance dans l'intelligence de l'homme? Ce serait ainsi transporter des hau-

de Jésus-Christ; elles ont cela d'extrêmement précieux pour l'iconographie qu'elles servent, non-seulement à faire distinguer et reconnaître chacun de ces personnages, mais encore qu'elles donnent un sens précis et comme une voix propre à l'ensemble de ce beau reliquaire. Quand la « Grande Châsse » était à Paris, nous avions instamment prié M. le docteur Cattois de copier et de reproduire avec le plus grand soin toutes ces inscriptions auxquelles nous attachions le plus grand intérêt. Malheureusement est arrivée, un peu sans qu'on s'y attendît, la vente de la châsse et de la collection dont elle faisait partie; les inscriptions n'ont pu être relevées, et M. Cattois les passe toutes sous silence dans son travail. La châsse n'est pas perdue, car, achetée près de 50,000 francs, elle est aujourd'hui en Angleterre, dans le musée de Kensington, entourée à bon droit des soins les plus jaloux et de la protection la plus intelligente. Mais il faudrait aller en Angleterre pour relever toutes les inscriptions et décrire, non-seulement les vingt-huit personnages bibliques et évangéliques en ivoire, mais encore les quatre plaques d'ivoire historié qui forment comme les quatre portes d'entrée du petit monument. Nous pourrions, dès aujourd'hui, décrire une partie de ces plaques, puisque deux sont déjà connues par les gravures parues de M. Sauvageot. Nous pourrions également nommer cinq des vingt-huit personnages d'ivoire et publier les inscriptions qu'ils portent, puisque les voici dans les deux gravures d'aujourd'hui; mais ce serait déflorer un travail qui doit être complet. Nous attendrons donc un voyage en Angleterre, qui sera prochain peut-être, pour faire nous-même le relevé des inscriptions et la description des plaques d'ivoire. Ce travail, qui aura pour titre « Iconographie de la Grande Châsse », servira d'appendice tout naturel aux trois articles de M. le docteur Cattois.

(*Note du Directeur des « Annales ».*)

teurs de la métaphysique dans le domaine de l'art le sentiment de Platon sur les éternelles préconceptions de Dieu au sein de sa propre essence. En un mot, y a-t-il une idée, une vue claire et distincte dans l'esprit humain du toit qui convient à Celui qu'il nomme son auteur, son père? Pour ma part, je n'hésite point à le croire et, pour ma part aussi, j'admets que l'esthétique, cette science nouvelle dont tout le monde parle en ce moment, et que personne encore ne professe, n'est autre que la recherche plus encore que la connaissance des moyens d'approcher d'un idéal qu'il est impossible d'atteindre. Pour nous, l'esthétique est la science de l'idéal qui comprend à la fois le beau et son contraire, pris l'un et l'autre dans leurs infinies manifestations, depuis la belle horreur des goûts du vulgaire, jusqu'aux plus sublimes conceptions du génie.

Sur ce simple aperçu, au seul énoncé d'un ordre d'idées synthétisé aujourd'hui dans toutes les bouches par un nom plus incompris peut-être encore que prétentieux, il sera facile de reconnaître le mérite qu'on peut attacher avec nous au merveilleux appareil que nous avons à cœur d'expliquer jusque dans ses intentions en apparence les plus éloignées de son sens primitif et nécessaire. De ce majestueux joyau, produit de l'art le plus délié qui soit pratiqué de main d'homme, on peut tirer, on le verra comme nous, tout ce qu'il est espérable de recueillir d'heureux et de fécond pour les plus grands projets d'édifices comme pour les plus humbles constructions qu'on entend élever à la divinité. Dans la composition générale de l'œuvre, dans les grandes lignes qui la dessinent, dans les formes simples et nobles qui en font ressortir la physionomie singulièrement architecturale, sans rien retrancher à l'esprit d'originalité, à l'inspiration, à l'invention artistique, nous trouvons tout tracé, tout fixé, tout arrêté, tout ce qui peut le mieux convenir aux dispositions les plus monumentales et à la fois les plus conformes aux rites catholiques, aux exigences de la liturgie, syntaxe spéciale de notre culte, prosodie, s'il nous est loisible d'ainsi parler, de nos sentiments, de nos vœux, de toutes nos élévations d'âme vers le Très-Haut. Ce germe précieux, miniature au dernier degré de perfection du tout, de l'individu plus développé qui doit retracer en grand sa forme achevée d'embryon, a tout ce qu'il faut en lui pour inspirer au génie chrétien de s'élever à la plus haute puissance de création en dressant à la gloire du Créateur l'édifice le plus digne de lui. Ici l'édicule devient le terme générateur de l'église, autre terme plus étendu, plus général, plus profond, puisque son sens métaphorique tient même de l'infini.

Nous venons de le dire, la Grande Châsse est l'image, et mieux encore l'idée la plus complète de l'église, telle que la peuvent concevoir nos instincts

dans leurs aspirations religieuses. La Grande Châsse est le prototype, l'original le plus accompli que nous connaissions de l'église réalisée de nos mains en pierre, ou seulement conçue dans nos désirs, depuis la plus humble chapelle de nos hameaux jusqu'à la plus majestueuse basilique. Dans ce vaisseau de métal et de vitrifications précieuses, la doctrine catholique se montre en entier aux yeux du corps comme à ceux de l'esprit. Le Christ, son principe, à première et totale vue, y est représenté par la croix qu'engendrent ses quatre nefs convergeant à un centre commun de jonction. Tels sont, aux quatre vents de la terre, les quatre lieux d'assemblée des croyants ou fidèles, vastes quadrilatères recevant tous les appelés, tous les évangélisés dans leur égale étendue. Au point de rencontre s'élève la coupole, ou dôme, ornée, pour apporter la lumière, d'autant d'ouvertures qu'il y a d'apôtres assis en maîtres au-dessus des prophètes debout en bas; et en cela l'intention de l'auteur, byzantin selon nous, quelque moine peut-être venu de l'Orient dans nos contrées du Nord, son dessein est si manifeste que, dans les deux seuls exemplaires de son même livre d'enseignement, le nôtre perdu et celui de la maison royale de Hanovre, ses personnages encadrés d'arcs lumineux sont, dans l'un, au nombre de onze, par le mépris qu'il fait sans doute du traître Judas, et dans l'autre de douze, par le soin qu'il a d'ajouter le nouvel élu, Paul, le foudroyé converti du chemin de Damas. Tel est le temple proprement dit circonscrivant par sa galerie d'apôtres l'espace où se développe la hiérarchie dans sa majesté. Enfin apparaît la coupole ou demi-sphère qui couronne le sommet comme un autre ciel, et qui indique à tous les regards, au dedans et au dehors, le sanctuaire et l'autel. C'est là même, en ce point où la plus haute perpendiculaire tombe à l'intersection des grands axes du vaisseau, qu'habite substantiellement, aux termes exprès de l'orthodoxie, Celui dont il a été dit qu'il est centre partout et circonférence nulle part.

J'écarte pour un moment tout ce qu'il peut y avoir de poétique, d'indéfini, d'indéterminé, dans cette conception à notre manière de l'œuvre modèle dont nous ne pouvons nous détacher, et je demande au sens de l'architecte, au goût de l'artiste, au tact et au savoir de tous, s'il est une seule des idées émises dans notre présente appréciation qui ne soit appuyée sur les meilleures données de l'antiquité, sur les plus accréditées traditions des siècles passés. Pour ce que nous venons de dire, nous n'aurions donc à craindre qu'une seule répulsion, celle du prêtre ayant souci trop exclusif des fins et moyens de son ministère, ou celle du pontife craignant quelque invasion dans le domaine de son empire absolu. Mais si l'on réfléchit que le champ des formes matérielles du culte a toujours été laissé accessible au laïque; si, dans la pratique, le simple

fidèle a toujours eu le droit incontesté d'apporter les efforts de son imagination et de son habileté à cet art qui se consacre à la gloire du service divin dans ses manifestations les plus extérieures et les plus sensibles ; si l'exaltation du beau lui a été mieux assurée en partage, précisément parce que les graves décisions du vrai et du bien ont été soustraites à son action, nous avons, sans présomption, quelque motif de penser que traiter de l'église, c'est-à-dire du bâtiment, de l'enceinte qui la constitue matériellement, n'est point une entreprise en dehors de notre mission. Loin de là, cette tentative serait plutôt un devoir, en voyant les déviations profondes qui nous entraînent en dehors de ce que nos pères ont réalisé de plus admirable sous l'inspiration du dogme catholique. L'art chrétien ne saurait renaître qu'à la condition, je ne dirai pas de revenir à la foi de nos aïeux, ce serait trop exiger de nos tristes énervements, mais d'arriver à la compréhension de cette foi qui fut leur levier d'impulsion pour toutes les grandes choses qu'ils ont faites.

Mais quel droit avons-nous de prétendre ainsi avoir trouvé et de proposer à l'imitation de qui voudra la tenter un exemplaire parfait de nos temples chrétiens dans ce réceptacle sacré qui est devenu comme l'objet fixe de nos réflexions, comme le but spécial des efforts concentrés de notre esprit ? La part que nous voulons nous faire de prononcer sur la valeur artistique de ce vrai modèle de la maison de Dieu, en tant que ce dernier terme soit pris dans sa plus expresse signification, cette réserve de composition, de propriété spéciale d'auteur où nous voulons nous retrancher comme dans un camp qui ne saurait être disputé aux réclamations modestes et persistantes de l'ordre séculier, ne pourrait jamais nous être contestée sans blesser les plus justes susceptibilités. Il n'est pas jusqu'aux papes eux-mêmes, ces maîtres si jaloux de leur puissance, qui n'aient laissé libre cours aux franches allures du zèle, aux inspirations du talent, du génie pris des rangs du public en dehors du sacerdoce, et dont ils appelaient les grandes vues à servir leurs desseins. Un exemple mémorable nous en est retracé dans l'une des plus illustres vies d'artistes de la renaissance. Michel-Ange fut un jour pris d'inquiétude, au milieu de ses succès qui étaient des triomphes ; il se sentit saisi de crainte de se voir vaincu dans sa résistance au désir du pontife qui voulait, pour l'ornement de sa basilique de Saint-Pierre, d'autres peintures que des fresques, contrairement au mode de faire consacré par le temps et les rites. Seize cardinaux furent envoyés auprès de lui pour lever l'obstacle de sa répugnance à user des procédés nouveaux du pinceau accueillis d'enthousiasme de tous côtés. Rien ne put faire fléchir dans sa résolution cette tête austère. Sa règle de conduite fut le maintien et le respect de la tradition, formelle à cet égard,

qui ne voulait, pour les sujets peints dans lès lieux sacrés, si humbles qu'ils fussent, d'autres moyens que les plus impérissables pour attacher aussi indestructiblement que possible à leurs murs les enseignements tels qu'ils devaient être par la couleur et le dessin offerts aux yeux de la foule.

Et une autre fois que Jules II, circonvenu par d'envieuses obsessions, fit refuser sa porte à l'architecte florentin : « Eh bien, repartit celui-ci, dites à Sa Sainteté, quand elle me demandera, que je n'y suis pas »; et sur ce, l'illustre Toscan partit à toute bride pour sa belle patrie. On sait le reste. Ces deux grandes âmes ne purent rester séparées : l'amour de la gloire les entraînait l'une vers l'autre, et le Vatican parvint à renouer des nœuds qu'un moment de fougue avait rompus. Quels temps que ceux où la suprême puissance du pontificat, qui foudroyait naguère encore les rois, se montrait ainsi au monde entourée de l'auréole des plus beaux talents qu'elle conviait même avec menace autour d'elle! Quel siècle que celui où l'indépendance des arts était ainsi reconnue et respectée par les tout-puissants dispensateurs alors des grâces du ciel sur cette terre! Reportons-nous à ces nobles figures de l'histoire, météores de l'espace des esprits, pour apprendre d'elles le secret des fascinations qu'elles ont exercées sur leurs contemporains, dont elles ont emporté les acclamations par tous les chemins de l'avenir; et tâchons, en regardant avec crainte ces fronts sublimes en face, d'en refléter quelques traits affaiblis sur nos productions, qui en recevraient la vie. Ces deux faits d'une carrière immortelle que nous venons de rapporter se rattachent à notre sujet par plus d'un lien facile à saisir : ce sont des témoignages que nous invoquons en faveur de notre opinion, comme autant de preuves qu'elle ne s'est point égarée en se mettant sous leur sauvegarde ; ils sont pour elle des appuis que les plus tenaces préventions ne peuvent ébranler.

Ils nous montrent, en effet, le citoyen d'une république fameuse, idolâtre de la liberté, roi dans sa glorieuse sphère d'influence et d'action, souverain maître au milieu de ses dignes émules en renommée ; ils nous le découvrent disputant avec ardeur aux prêtres leur propre domaine : car il combat en conscience pour le maintien de lois hiératiques, que le sacerdoce lui-même a établies et qu'il abandonne avec trop d'insouciance à son gré. A lui seul, il entend bien soutenir le pouvoir affaibli, délaissé de la tradition. Ainsi, il ne veut, suivant les prescriptions des anciens canons, qu'un seul autel pour sa basilique vaticane, et ce n'est qu'à force d'instance qu'il en accorde plusieurs, sous la condition nécessaire que les officiants ne se pourront, d'aucune façon, apercevoir de l'un à l'autre ; par cette exigence, il voulait encore se conformer à la sainte antiquité, qu'il reconnaissait avoir tout ordonné, tout réglé à cet

égard, pour le plus grand avantage du culte et l'intérêt le mieux compris de l'art. Avec sa vue d'aigle, il avait pénétré jusqu'aux sources de ces raisons profondes de la discipline et des rites, persuadé qu'il était qu'aucune prescription n'avait été consacrée, qu'aucune forme n'avait été hiératisée, qu'après tous les efforts tentés de part et d'autre, et par l'autorité qui voulait rendre ses décisions sacramentelles sur ces points, et par l'intervention des hommes du goût le mieux éprouvé, pour dégager le beau des obscurités, des ombres qui le voilent souvent dans les meilleurs esprits. Il est un empire que le sacerdoce n'a jamais combattu, parce qu'il a régné entre eux une entente glorieuse : cet empire, c'est celui des beaux-arts. Michel-Ange et Jules II, Léon X et Raphaël sont les plus hautes personnifications de cet esprit d'union, honneur de notre civilisation.

Nous n'insistons tant sur l'artiste dominateur de son temps presque à l'égal du pape qui donna son nom à son siècle, qu'à cause de l'œuvre immense du premier, reproduction, c'est le mot, de l'œuvre exiguë, mais exquise, objet de notre présente élucubration. Par un des plus saisissants rapprochements, Saint-Pierre de Rome est l'élévation en pierre de l'habitacle de bronze qui nous occupe. Le plan par terre, le tracé graphique de notre précieux tabernacle ne s'éloigne en rien des grandes lignes, de la configuration de la basilique du Vatican. Le style seul diffère ; l'image est la même. Placez sous vos yeux ce que le burin nous donne en estampes de l'un et de l'autre, observez attentivement, comparez soigneusement, et vous trouvez une ressemblance si frappante de conception première, vous découvrez une identité de jet telle, qu'il est impossible que la même pensée n'ait pas présidé à l'érection de l'édicule et du gigantesque édifice. Le principal trait d'union de leur physionomie, ce n'est pas le dôme central qui les couronne tous deux, mais c'est bien la travée brisée à angle droit en retour, aux lignes de rencontre des quatre nefs ou salles d'assistance qui communiquent entre elles au moyen de ce renflement aux quatre coins de la base de la coupole. Un semblable passage, fortement accusé par les dehors, donne un mouvement et un jeu qui font le caractère saillant des deux compositions. Rien n'est mieux ménagé que cet arrangement qui répond à toutes les convenances pour l'effet extérieur et les autres exigences de l'œil observateur. L'imagination est satisfaite de trouver, dans ces parties plus retirées, des lieux de services essentiels comme il en faut à nos usages anciens et modernes. Sanctuaire plus recueilli pour recevoir le saint Sacrement, chapelle de catéchismes pour nos besoins actuels, sacristies et chambres de réunion, tout a sa place dans la disposition indiquée ici, et je ne sache pas une condition désirée qui manque au but qu'on peut se proposer d'atteindre. On dirait la plus petite conception la synthèse de la plus

étendue, tant elle se prête au développement de tout projet qui veut répondre aux appels de la science formulée dans les siècles religieux sous le nom de liturgie ou d'esthétique chrétienne.

Le point culminant de notre sujet est atteint dès que nous avons établi et fait admettre la similitude des linéaments d'organisation dans les deux objets qui appellent ici notre attention. Avant de développer notre thèse, nous avions besoin de ce rapprochement, de cette comparaison, je dirai presque de cette identification, pour entrer pleinement dans la voie d'explications que nous voulons suivre. Le reliquaire byzantin, perdu pour nos études en France, est pour nous le type parfait de l'église catholique dans sa constitution matérielle, dans sa construction proprement dite. L'Église n'est pas seulement l'union de tous les esprits dans une même foi, dans une même pensée d'orthodoxie fixée par la hiérarchie qui la régit; elle n'est pas exclusivement non plus l'ensemble du troupeau qu'une houlette pastorale conduit dans les limites d'une province ou d'un diocèse; c'est autre chose encore, et elle le dit elle-même par la bouche de saint Ambroise : « Ecclesia enim dicit : ego murus »; l'Église dit aussi : « Je suis un mur ». Et c'est à ce titre qu'elle nous appartient davantage. Sous ses deux premiers aspects, elle nous échappe entièrement : elle ne relève que de Dieu par ses ministres. Dans son corps sorti de nos mains, elle nous revient presque en entier, comme un bien qui nous est propre. Plus il est nécessaire d'entourer d'impeccabilité la fonction sacerdotale qui s'accomplit au milieu de nous, plus il est indispensable de soustraire à son action, à son exercice, tout ce qui pourrait compliquer sa responsabilité. Et, dans ce sens, rien n'est plus urgent pour la société religieuse que de bien distinguer ce qui lui incombe en conscience et de tout droit, de ce qui la touche accidentellement, et par le dehors seulement de ses besoins. Les intérêts de la vérité et du bien sont de son ressort absolu; mais les conditions du beau, les choses du goût, dans ce qu'elles ont de plus voisin du caprice et de la fantaisie, lui doivent d'autant plus devenir indifférentes ou étrangères, qu'elles compromettraient à l'excès son influence, si les fautes commises par elle sous nos yeux se perpétuaient plus longtemps, malgré nos désirs.

Puisque j'en trouve l'occasion, je vais dire toute ma pensée sur ce point important. Les millions par centaines, sans intervention de l'administration civile, sans la moindre immixtion ou ingérence laïque, sont dépensés çà et là par les seules mains du clergé. Ne serait-il pas de tout avantage, de tout honneur pour lui, que tant de sacrifices d'argent ne tournassent pas précisément contre son but? Que peut-il lui servir de jeter des sommes immenses en constructions du plus déplorable caractère? car il en est bien peu qui ne soient

en droit et en raison l'objet de toutes les critiques, de toutes les diatribes d'esprits experts en dénigrements, comme le sont ces langues acérées d'artistes qui, par tous les traits de la satire, par toutes les dents de la médisance et tous les bruits des murmures mondains, déversent le blâme autour d'eux comme une lave brûlante et mordante. Ils se vengent ainsi avec justice du délaissement, de l'éloignement où l'on tient le mérite réel pour ne suivre que les suggestions de la cupidité ignorante et grossière. L'on peut soutenir sans exagération qu'il n'y a pas la centième, que dis-je, la millième partie des travaux exécutés n'importe où, en province comme à Paris, qui puissent être exempts de reproches de la part de juges compétents en la matière : et si ces mêmes travaux avaient revêtu l'empreinte du vrai talent, s'ils avaient reçu le sceau de la science, sans coûter un denier de plus, peut-être même avec plus d'économie bien entendue, du moins auraient-ils mérité et obtenu des approbations dignes d'eux ; et nos oreilles ne seraient pas affligées d'entendre ces applaudissements d'un public ignare, mêlés à ses engouements sans raison. L'intérêt religieux et l'intérêt artistique se confondraient de cette manière dans un même succès, et nul doute que, s'aidant l'un l'autre avec un intelligent souci d'attraire les appréciateurs délicats, il ne résultât de ce concert heureux une influence bien marquée sur le progrès des croyances aussi bien que du goût parmi tous. Au lieu de cela, nous ne voyons que réprobation du tact exercé, que répulsion de toute juste susceptibilité, pour cette invasion du laid dans un domaine d'où il devrait être exclu presque avec le même soin que l'erreur et le mal.

Ne nous écartons pas davantage de notre chemin, et revenons au rapprochement que nous avons voulu faire entre notre point de départ, inappréciable don de l'émaillerie du moyen âge, et la plus haute expression qu'il ait jamais reçue dans le plus important produit du génie de Michel-Ange. Tout le monde sait que Saint-Pierre, lors de sa réédification à la renaissance, devait être une croix grecque, d'un tracé parfait, comme on la comprend communément, c'est-à-dire à quatre branches égales entre elles : c'était absolument notre reliquaire. Aux quatre angles de réunion des principaux vaisseaux entre eux, quatre renflements, toujours comme à la Grande Châsse, faisaient ressaut pour mieux appuyer par leur masse toute l'importante fabrique à son centre. Nous rappelons les traits saillants de composition de l'une et de l'autre machine pour faire sentir qu'une même idée, une même inspiration, a dû présider aux deux efforts d'enfantement : car, aussi bien le colossal que le petit, aussi bien le réduit aux proportions d'un bijou que l'énorme en tout sens d'évolution, appartient à un même souffle animateur. Et quand on voit encore de part et

d'autre le même couronnement adopté pour porter vers le ciel, le ciel de main d'homme qu'on a voulu créer pour planer en auréole sur les quatre corps d'appui, sur les quatre jambages de soutien, on est bien forcé de reconnaître une similitude de figure entre les deux et, par conséquent, un même mouvement d'imagination au début créateur, propre à exciter, avec l'étonnement et l'admiration, l'esprit de recherche pour arriver à découvrir les motifs qui ont conduit deux auteurs entièrement étrangers l'un à l'autre sans aucun doute, à une même expression par l'art de la plus sublime pensée que l'homme ait jamais eue en voulant glorifier Dieu. Dans l'une et l'autre tête, au moment de l'action mentale, il y a eu tout un chant poétique, toute une doctrine, tout un enseignement pour les yeux de la foule, tout ce qui peut élever l'âme vers son origine, et cela, si j'ose ainsi parler, dans les mêmes termes, dans les mêmes traits de manifestation, avec une telle reproduction de physionomie, que si ce n'était la différence des styles et des ornements, on croirait que l'élément premier serait la réduction du développement entier donné par la plus puissante main qui ait jamais tenu le sceptre de l'architecture.

Donc, en méditant le plan et l'élévation de notre ensemble, de cet infiniment petit de réduction, on se reporte malgré soi à l'infiniment grand de projection que Rome seule possède. Il y a bien encore d'autres termes de comparaison dont on pourrait le rapprocher; mais l'opposition si frappante de deux extrêmes sortis d'un même moule intellectuel ne serait plus autant à notre discrétion pour faire ressortir le rapport que nous cherchons à établir. La cathédrale d'Athènes, la fameuse mosquée de Saint-Jean à Damas, et un peu Sainte-Sophie de Constantinople, telle que Justinien nous l'a donnée, ont bien été élevées dans le même sens de construction liturgique; c'est bien le même esprit qui a suscité du sol ces monuments, organismes qui présentent la même traduction d'idées tout à la fois artistiques et doctrinales. Quand Michel-Ange s'écriait : « Panthéon, je te porterai dans les airs! » n'est-ce pas comme s'il eût dit : « Dieu des chrétiens, je t'exalterai, je porterai ton signe, ton nom, par-dessus tous les sommets élevés à bras d'homme vers le ciel! » Qui ne croirait ce sentiment inspiré, et n'avouerait au moins qu'il a sa source dans les plus fortes et fécondes croyances? Dès lors, il n'est pas surprenant que les mêmes élévations de cœur, les mêmes élans d'âme se soient reproduits dans les natures supérieures et privilégiées, dans les intelligences d'élite soumises à de semblables conditions de foi au milieu de leurs créations. Nous allons plus loin : il suffit en germe, en pure conception, du principe admis par l'opinion générale, du sentiment adopté par la communauté qui nous étreint jusque dans ses préjugés, pour atteindre le but que nous indiquons et que nous proposons

à notre milieu social. Même les derniers essais tentés dans cette direction de pensées ont réussi au-delà de ce que l'on croit : témoin notre Sainte-Geneviève de Paris, le Panthéon français, église qui, elle aussi, reflète dans toute son attitude, depuis ses pieds jusqu'à sa tête, la grande forme, sinon la beauté de l'image qui concentre toute notre attention.

Ainsi, dans le modèle qui nous a si vivement saisi par tous les côtés de sa perfection et de son expression artistique, nous trouvons et l'idéal que nous cherchons dans sa simplicité native, et la réalité, le produit final dont les développements élémentaires de proportion sont pour nous comme une découverte. L'idée exprimée par le spécimen devenu l'objet de nos préférences et de notre adoption, cette idée d'invention, d'imagination, était si naturelle au génie chrétien, qu'elle a été traduite par lui de tous côtés dès le commencement de son règne, et depuis, à tous les moments comme à toutes les phases de son existence. Les architectes surtout qui, parmi les artistes, sont les poëtes, les chantres de la matière mise au service de l'esprit, ont été ses principaux promoteurs dans le monde. Des auteurs appartenant aux temps reculés de notre histoire, des savants, des écrivains applaudis des princes aussi bien que des peuples, et qui ont eu à traiter de ces choses en historiens libres de toute préoccupation, nous ont laissé de graves et précieuses pensées à recueillir sur le principe que nous cherchons à établir dans les esprits, à savoir la souveraine règle de convenance, la loi suprême de l'hommage rendu à la divinité dans nos monuments par l'exhaussement de ses sanctuaires. L'usage sacré, dont nous parlons, qui était né dès l'origine d'un commandement intime de la foi et de la conscience fait au talent, avait déjà prévalu au sortir des catacombes en beaucoup de lieux de l'empire romain. Nous le trouvons, en effet, admirablement retracé dans un double exemple de constructions religieuses, dons magnifiques de l'empereur Justinien aux chrétiens de son temps. Procope nous fait connaître ces magnificences impériales, avec le sens de leurs grandes dispositions, en son ouvrage traduit du grec en latin, et intitulé : « De ædificiis Justiniani ». Dans le texte, inappréciable pour nous, que nous allons citer à l'appui de notre sentiment peu partagé aujourd'hui, on voit avec évidence la tradition toujours respectée et acceptée de pratiques déjà séculaires, où l'art se complaît en se conformant à une ordonnance hiératique, sacramentelle dans les bâtiments destinés à notre culte. Il est impossible de concevoir plus clairement exprimée, plus hautement imposée, la prééminence de la place réservée à l'acte religieux par excellence pour nous. On voit de suite en ces lignes se retracer à nos yeux l'espace consacré à la liturgie proprement dite, office public de notre messe, se montrer l'étendue en tous sens affectée exclusivement au

sacrifice eucharistique, nœud vital de nos croyances, pivot de notre foi qui ne tend à rien moins dans nos propitiatoires qu'à unir le ciel à la terre par nos plus sublimes efforts. Mais, enfin, rapportons ces paroles, qui sont autant de maximes trop ignorées de nos jours, et que devraient surtout connaître et comprendre les hommes appelés par privilége à l'honneur de bâtir pour Dieu.

L'historien grec parle du temple des Saints-Apôtres : « Templum omnium Apostolorum ». Après quelques pages relatives à d'autres faits, il dit que l'empereur fit élever cet édifice par ses architectes ordinaires, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet. Puis il ajoute : « Deinde hoc etiam præstitit, summa ergo omnes apostolos pietate impulsus. Erat Bizantiis vetusta quædam ædes, cunctis dicata apostolis, quam ævi longinquitas sic labefecerat, ut collapsura prope diem videretur. Hanc Justinianus imperator funditus demolitam non solum instaurare studuit, sed majorem etiam facere et pulchriorem. Porro consilium hac ratione explicuit. Rectæ lineæ designatæ sunt duæ, quæ se medias invicem secant, commissæ in formam crucis : altera ab occasu ad ortum directa, altera ad meridiem transversa a septentrione. Præter exteriorem parietum ambitum, interioribus columnarum ordinibus supra sunt infraque circumdatæ. In commissura harum linearum, utriusque fere medium obtinente, CONDITUM INAUGURATUMQUE EST SANCTUARIUM : SIC LOCUM MERITO APPELLANT, EORUM VESTIGIIS INTERDICTUM QUI REI DIVINÆ NON OPERANTUR. Hinc inde procurrentia transversi spatii latera inter se æqualia sunt. Spatii vero in directum porrecti pars illa, quæ vergit ad occidentem, alteram superat quantum est ut figuram crucis efficiat. Quod ad tectum attinet, quidquid imminet sanctuario, a medio Sophiæ templo nulla re differt, præterquam magnitudine, quæ illi cedit. Enimvero arcus quatuor, eodem eductos modo atque connexos, ædificium supereminet rotundum ac fenestratum : cui imposita testudo sphærica in aere pendere, nec solida niti videtur fabrica, quamvis firmitatis plurimum habeat. Ac medium quidem tectum ita constructum est : in lateribus autem quatuor, de quibus dixi, culmina sunt medio illi magnitudine paria. Hoc unum deest quod orbiculatæ testudini nullæ subsunt fenestræ. »

Tout est à méditer pour nous dans cette analyse du temple des Saints-Apôtres, d'autant plus remarquable que les anciens écrivains semblent n'avoir pas eu le don de se rendre compte ainsi des formes architecturales. Voilà certes une description qui dépasse toutes nos espérances par le soin qui s'y voit de donner une connaissance exacte de ce qu'était une construction religieuse à cette époque : elle nous livre le secret de l'antiquité chrétienne pour conquérir autant le respect que l'admiration pour ses œuvres de l'ordre que nous considérons ici. Chaque mot est à peser, surtout à cette phrase d'un


ALTI


VOS AVTEM:CLA
QVEM:DICT. HES:EE:F


TVES XPC FILI

sens si net et si précis, et que nous nous contentons de traduire seule pour le besoin de notre cause. Il nous est, en effet, expressément dit en ce passage : « A l'intersection des deux axes, vers le centre où se réunissent l'une et l'autre nef, est fondé et consacré le sanctuaire. On appelle ainsi justement le lieu interdit aux pas de ceux qui n'offrent point le sacrifice divin. » Nous retrouvons la même pensée reproduite par Guillaume Durand, évêque de Mende, quand il dit que l'autel doit être placé au centre de l'église comme le cœur au milieu du corps de l'homme. Or l'autel n'est-il pas le point médian, la saillie essentielle, comme l'exprime son nom, la pierre sacrée du sanctuaire? N'est-ce pas là que doivent aboutir toutes les principales lignes, toutes les vues et perspectives de l'édifice? Quel autre milieu, n'importe de quel bras de la croix formée par les quatre grandes divisions de la construction, répondrait mieux à l'attente de l'esprit toujours en recherche de l'idéal qu'il porte en lui? Car il n'est pas d'âme, si inculte, si grossière qu'elle soit, qui n'ait cette tendance innée à découvrir la perfection; et quand, par un hasard providentiel, elle la rencontre, elle la saisit avec bien plus de joie encore que l'imparfait, que le laid, qui se présente si souvent à elle et reçoit ses hommages trompés.

Cet instinct du beau, s'il s'élève surtout jusqu'au sentiment passionné ou à la pensée distincte, est tellement dominateur en la nature humaine, que les plus mâles génies de notre passé chrétien nous en ont donné la pleine manifestation dans les conceptions sorties de leur cerveau, réalisées et encore vivantes sous nos yeux. La pente qu'ils ont prise, en suivant leur impulsion, les a conduits juste à l'accomplissement de la loi formulée dans cette sorte d'adage que nous venons d'exposer; et ils l'ont si bien observée, qu'on croirait la citation qui se lit plus haut un abrégé, un raccourci, comme l'embryogénie enfin de leurs propres œuvres. A mon vu et su, les métropoles de Bordeaux, de Reims, de Besançon et de Lyon, les cathédrales de Coutances, de Séez, de Noyon, de Valence, du Puy, de Saint-Claude, et de Bayonne il y a moins de dix ans, ont gardé la disposition commandée par l'exemple qui comprend Sainte-Sophie elle-même, peut-être celle de Constantin, sous la juridiction de son précepte : « In commissura harum linearum, utriusque fere medium obtinente, conditum inauguratumque est sanctuarium ». Dans tous ces temples qui nous sont restés avec les plus vénérables linéaments de leur arrangement intérieur, de leur grande disposition du dedans, nous voyons toujours scrupuleusement observée une règle qui se déduit de faits qu'elle consacre à son tour, qu'elle a hiératisés pour l'avenir. S'il est, à notre sens, une donnée fondamentale de résurrection pour l'art chrétien, s'il est une condition nécessaire de la

réapparition de son esprit au sein de notre civilisation moderne, s'il est surtout pour l'architecture religieuse une certitude de succès et de progrès nouveau, c'est le retour à ce devoir du talent que commande la foi et non moins encore la religion du respect si bien exprimée par une bouche profane, c'est la rentrée dans la rigueur des termes d'une observance qui a enfanté tant de prodiges, c'est le relèvement d'un principe méconnu, mais qui n'a point péri à travers les destructions et les préoccupations de notre âge, comme nous allons le montrer tout à l'heure.

Un homme d'un grand sens, d'un goût exercé pour les arts, un membre savant de l'ordre du clergé, de Cordemoy, chanoine régulier de Saint-Jean de Soissons, et prieur de la Ferté-sous-Jouarre, écrivait, au commencement du XVIII[e] siècle, un chapitre de son « Traité d'architecture », où il établit que les églises doivent n'être faites que pour l'autel, qui doit être dans le milieu ». Il développe ce sentiment ainsi qu'il suit : « Comme le GRAND ou le MAITRE-AUTEL est la pièce principale des églises, l'on doit faire en sorte que tout ce qui entre dans leur dessein ne soit que pour l'autel, et que par rapport à luy. Il semble aussi que l'intention de Michel-Ange, en faisant dans Saint-Pierre de Rome comme plusieurs nefs aboutissantes à l'autel, n'ait été que pour le faire mieux apercevoir, et plus agréablement, de quelque côté qu'on y arrivât; et qu'en donnant un dôme à cette église, son dessein n'ait été que d'élever un superbe dais ou baldaquin au-dessus de ce même autel ». Plus loin, il poursuit le même ordre d'idées : « Quand on commença à bâtir le dôme des Invalides, les habiles crurent que l'architecte, suivant l'idée de Michel-Ange, ne l'élevait que pour en couronner l'autel. Mais ils furent bien surpris dans la suite, lorsqu'entrés dans cette église, ils se trouvèrent en peine de savoir où était l'autel. Et l'ayant enfin aperçu, ils furent encore plus étonnés de le voir si fort à l'étroit, et comme dans un étuy... Quoi qu'il en soit, il faut convenir que le grand autel doit être placé dans le milieu des dômes. Tout ce qui les accompagne en fait voir la nécessité... On conçoit même si bien qu'il doit être le principal objet d'une église, que, déjà dans plusieurs endroits du royaume, on commence à le mettre entre le peuple et le clergé, et l'on retombe ainsi heureusement dans l'ancien usage.

« Cela produit encore deux autres bons effets : le premier, qu'on découvre d'un coup d'œil toute l'église; et le second, que le peuple est séparé des ecclésiastiques, sans qu'il ait cette inquiétude que lui cause la difficulté de voir ce qui se passe dans les chœurs fermés de tous côtés : ce qu'une mauvaise coutume a introduit depuis quelques siècles; comme s'il n'y avait que les prêtres et les clercs qui dussent jouir de la vue des saints mystères et des

autres cérémonies ». Enfin, dans le reste de la citation qui va suivre, nous rencontrons d'un seul trait tout ce qui peut confirmer nos vues propres en les rattachant à la Grande Châsse comme à leur archétype : nous y verrons aussi tout le dessein de Procope rendu d'un seul mot, qui est mieux qu'aucun autre terme, par son sens parfait, acquis à notre langue archéologique. On dirait, en vérité, qu'il s'agit de la dernière restauration de notre grande métropole, tant les faits, qui se passèrent lors de l'accomplissement par Louis XIV du vœu du roi son père, nous rappellent les dissensions intestines qui s'élevèrent récemment sur le même point entre architectes épuisés de patience et membres toujours plus résistants du haut clergé de la capitale. « C'est aussi ce qui a fait qu'on n'a pas bien compris dans le monde les raisons que MM. les chanoines de Notre-Dame de Paris ont de ne pas consentir que le nouvel autel que le Roy y fait à présent construire soit mis dans le milieu de la « Croisée ». Mais comme cette compagnie est auguste et composée de personnes sages et distinguées, on présume qu'elles en ont de très-bonnes. Cependant on peut assurer que c'est le seul dessein qui convienne à une église telle que la leur, où les cérémonies et les saints mystères se font sans comparaison et sans contredit avec plus de piété, de grandeur et de magnificence qu'en aucune autre du royaume et, j'ose même dire, du monde ».

Qu'on retienne bien, nous en prions instamment qui nous lira, ce que signifie ici la « croisée » dans la pensée si nettement exprimée de l'auteur. Qu'on se rende bien compte de ce qu'il entend par le milieu même de cette partie abandonnée aujourd'hui à tout usage non sacré. N'est-ce pas là la vraie intersection, le centre de jonction des deux nefs, « commissura duarum linearum », le sanctuaire fondé et consacré en ce lieu d'élection? Il est impossible de trouver, à plus de douze cents ans de séparation, une plus parfaite similitude de sentiments, nous dirions presque une plus mathématique correspondance d'opinion entre deux esprits aussi distants d'espace et de temps que rapprochés de doctrine et d'inspiration. Et à cet accord de vues, bien esthétiques celles-là s'il en fut, nous devons sentir toute la perte que nous avons faite à ce qu'on n'ait pas suivi l'impulsion de l'esprit divinateur de M. Viollet-le-Duc pour cette portion préférée de la restauration de notre grande métropole, je veux parler de la remise en état du chœur de ce temple d'une incomparable unité. Nous nous prendrons à regretter l'hommage, tout incomplet qu'il est, de cet artiste éminent, rendu aux enseignements du passé par la place qu'il avait donnée à son autel projeté, avec un couronnement digne de lui, pour Notre-Dame, au baptême du prince impérial. Ce n'était pourtant qu'un commencement de retour au principe consacré des anciens temps. Le tabernacle, élevé par lui avec son vrai

sens et sa réelle figure, n'était point encore en son lieu et place comme il aurait dû être. Deux trônes usurpaient l'emplacement d'un autre plus grand qui s'abaissait humblement un peu plus reculé; chose digne de remarque, tous à l'envi se dressaient sur un même nombre de trois degrés. Or, il ne s'est jamais vu une telle infraction des règles du cérémonial, ordre de nos plus majestueuses fêtes de la politique unie à la religion. Dans le tableau du sacre de Napoléon Ier, les siéges de l'empereur et de l'impératrice Joséphine sont sans gradins, sans marchepieds, dans le chœur. David, le plus grand peintre de cette époque d'étonnements, savait la règle : devant Dieu, il n'y a d'élévation que pour le prêtre qui consacre. Mais dans les nefs, grandes annexes des sanctuaires, les trônes des souverains montent jusqu'aux voûtes, s'ils y prétendent; ce sont enceintes laïques. Par contre, dans le périmètre sacerdotal ou sacré, nul, fût-il saint s'il n'est prêtre, ne peut s'élever même d'un échelon; ainsi le veut l'esthétique chrétienne.

Quoi! ce serait vous, qui avez créé l'enseignement d'une science, nouvelle de nom parmi nous, sans nous en donner toutefois la moindre teinte ni définition dans votre immortel « Dictionnaire d'architecture »; ce serait vous qui auriez consacré derechef la pratique par excellence de l'antiquité chrétienne en élevant, sur le plus magnifique vaisseau d'église qui soit, la plus belle flèche peut-être qui sera sortie du génie gothique; ce serait vous qui auriez jeté ainsi ce titre de gloire vers le ciel, cet élan de l'âme et du cœur de l'artiste vers le Créateur, et cela pour honorer plus, pour exalter les majestés terrestres en face de la majesté divine, qu'à côté même vous abaissiez à un niveau inférieur de culte! Non, non, ce contre-sens ne se peut admettre. Vous souriez, je le sais, vous qui nous appelez de noms si légers nous tous tant que nous sommes, vos clients ou admirateurs, vous souriez de prétentions qui résistent à l'invasion des caprices, des fantaisies de l'art, de ses flatteries même, fussent-elles cent et cent fois autorisées par les faits de l'histoire. Mais vous ne nous aurez convaincus de notre tort, de notre déni de justice envers vous qu'en nous donnant ce que l'on a droit d'attendre de votre talent : non point un Opéra, tout paré qu'il serait au dedans des plus mâles beautés du chœur de Notre-Dame de Paris, non point un château renouvelé du moyen âge à grands frais, non point une cité restaurée de l'époque féodale; mais bien une œuvre originale de vous, une création fruit de vos études, de votre science et de votre merveilleuse habileté de mise en train : une cathédrale dans son intégrité parfaite, rêve de votre jeunesse et réalisation résumée de votre vie mûrie par l'expérience. Ce n'est point un édifice paroissial comme à Saint-Denis en France, une chapelle funéraire comme à Mello, une salle de catéchisme comme à Amiens qu'il faut

accorder à notre impatience; c'est un temple magistral comme en sollicitent à l'heure présente Gap à travers ses montagnes, Laval sur les bords de la Mayenne, et Rennes dans ses plaines de la Bretagne, ville entre autres qui peut élever ses espérances ou ses exigences jusqu'à son titre récent d'archidiocèse. Pratiquer et professer, c'est tout un : la langue le dit et le veut. Vous avez pour chaire et pour chantier la France catholique entière; donnez un démenti à vos détracteurs, elle vous pardonnera vos succès et votre règne trouvé trop exclusif peut-être pour elle.

Nous n'avons point voulu faire une apostrophe, une figure de rhétorique, en nous adressant, comme nous venons de le tenter, à qui peut nous donner, après tant d'espérances, tant de satisfactions par des efforts ramenés à leur véritable nature. Nous n'avons qu'essayé de fixer l'attention sur l'œuvre capitale d'une vie déjà féconde, et qui, grâce à Dieu, ne s'est point ralentie devant les obstacles. L'étincelle ne naît que du choc : attendons-nous à quelque éclat nouveau, tel que celui que nous venons de louer à si juste titre. Il résulte, de ce que nous venons de dire, que l'art chrétien, dès son origine, glorifie notre culte dans le choix qu'il a fait pour lui d'un centre de convenance et de droit, ainsi que l'ont établi les experts consommés que nous avons invoqués. L'historien Procope, l'évêque de Mende, Durand, notre savant bénédictin de Cordemoy, et ce dernier surtout, en nous racontant certaines divisions, certaines contestations de son temps, semble avoir été le narrateur anticipé de ce qui nous est arrivé à nous-mêmes, de ce qui s'est passé de notre temps dans des conditions identiques de faits et de lieu. Et à ce propos de retour sur nos pas, nous ferons remarquer que les autorités invoquées par nous n'ont apporté leurs témoignages précieux qu'au seul profit des monuments élevés en forme de croix improprement appelée latine : car il semble que l'on ne connaissait d'autre figure cruciale, sous Justinien, si ce n'est celle dont une des branches, l'inférieure, s'allongeait plus que la supérieure de toute l'étendue nécessaire pour lui donner sa forme spéciale. Bien donc qu'il n'y eût quatre croisillons égaux entre eux, pas plus aux Saints-Apôtres qu'à Sainte-Sophie de Byzance; c'est-à-dire, bien que tout fût dirigé et disposé à ce lointain comme près de nous et chez nous, surtout parmi les peuples de notre race, le point de centre n'en était pas moins fixé, pour le saint des saints, à la jonction de tous ces bras entre eux. A plus forte raison, l'harmonie, la grâce, la symétrie, commandent-elles de prendre dans le tracé par terre, dans le plan linéaire de notre modèle, l'espace de sa coupole centrale pour en faire dans ses correspondants les plus vastes en pierre l'espace réservé aux cérémonies du culte. La croix vulgairement dite grecque tend encore plus à exiger cet arrangement,

qui, d'ailleurs, répond en tout point avec elle à la vision que nous donne saint Jean de la Jérusalem céleste : c'était la vue du ciel en terre, de l'idéal dans le réel : « Ab oriente portæ tres, et ab aquilone portæ tres, et ab austro portæ tres, et ab occasu portæ tres[1]. » Nous le demandons, quelle autre configuration d'enceintes présenterait de la sorte, en quatre porches opposés, ses portes ouvertes aux visiteurs de toutes les nations de la terre? Ne serait-ce pas là comme le rendez-vous de l'univers dans la grandeur de Dieu et les magnificences de son culte?

J'entends bien qu'on m'objecte qu'aucune église encore n'a été faite sur cet exemplaire de notre choix; que la basilique romaine ou latine diffère essentiellement de cette image donnée et complétée par l'orfévrerie et non par l'architecture; qu'aucune division orthodoxe des chrétiens, Cophtes, Syriens, Arméniens, Grecs, ne la reproduit en entier, malgré leur goût des coupoles et de toutes les inventions orientales; que, dès lors, une construction ainsi élevée aurait un air d'innovation peut-être un peu hostile à plusieurs de nos rits, de nos usages; qu'elle contrarierait maints de nos besoins de chaque jour, briserait avec des habitudes séculaires, offusquerait des impressions qui sont comme incrustées dans les esprits par le temps et les mœurs. Il n'est pas une de ces objections qui ne soit mise à néant par la plus simple réflexion. L'unique dont il soit nécessaire de tenir compte tient à une certaine difficulté de l'observance de nos règles hiératiques pour fixer les postes, les rangs à donner aux différents officiers de la hiérarchie. Tout se traduit où nous sommes en degrés d'honneur et de juridiction que doivent occuper les membres du sacerdoce et de la cléricature; et la loi veut que l'on ne confonde jamais les chefs et les subordonnés, les supérieurs et les inférieurs, dès que tous ensemble ils se montrent aux regards du public dans le ministère sacré de la liturgie; c'est l'ordre au sens spirituel, c'est la dignité, c'est le respect partout, qui se voit, se sent et s'apprend à la sainte école de la tradition; c'est la divine harmonie du ciel enseignée à la terre. Montrons que toute prescription à ces divers égards est encore mieux gardée, s'il est possible, en admettant comme nous les traçons, d'après le type qui nous guide, les limites où se doit accomplir le service religieux.

Où placer le presbytère avec le siége de l'autorité, le tribunal du pouvoir sacerdotal en action, puisque nous n'avons plus d'abside, d'hémicycle à notre disposition, comme dans la basilique des premiers temps du christianisme? Le dôme central, que retracent en miniature nos coupes et élévations, serait

1. « Apocalypsis Joannis », caput xxi, versic. 13.

accompagné de quatre vastes quadrilatères ; le peuple envahirait à son gré chacun d'eux par ses trois entrées, comme celui de Saint-Pierre et de Saint-Paul hors les murs ouvert sans intention à la manière de la vision de saint Jean. A ce seul aspect, ne voit-on pas de suite que sous la coupole même, tracée d'un diamètre en proportion avec les exigences du lieu, pouvant contenir tout le clergé nécessaire avec son cortége obligé, l'exèdre antique trouverait admirablement son appropriation à nos offices et à nos solennités? Dans sa sévère simplicité, ce serait l'abside, ἀψὶς, élevée sans cul de four et à hauteur d'appui seulement, ayant alors sa vraie et primitive signification de trône, n'interrompant aucun des rayons visuels pour l'assistant, faisant présider le pontife à l'acte sans appareil ni effet théâtral, montrant le célébrant à toute l'assemblée réunie sous son regard. Quelle majesté noble et simple offrirait ainsi la pratique du culte dans nos fêtes ! Quels grands et beaux effets de l'art seraient obtenus pour donner l'enseignement de la doctrine aux foules non moins par le charme des yeux que par la séduction, par l'entraînement de la parole et l'harmonie des chants, plaisirs de l'âme toujours goûtés sans gêne, n'importe à quelle distance on serait de la voix qui viendrait du milieu porter ses échos partout aux extrémités ! Comme toutes les proportions des vaisseaux entre eux pourraient être observées sans effort ! Comme pourraient être heureusement obtenus les rapports de toutes les dimensions, largeur, hauteur, profondeur, pour produire le véritable sentiment de la grandeur divine et des magnificences du culte et de l'art ! La modification que nous demandons ne serait un changement qu'en apparence, mais elle serait sans doute un progrès, une aspiration vers le mieux, un élan de plus vers la perfection ; du moins, telle est notre espérance, puisque nous appuyons notre sentiment de témoignages écrits et élevés en pierre qui nous ont été transmis par l'antiquité chrétienne.

Dr CATTOIS.

(*La fin à la livraison prochaine.*)

ICONOGRAPHIE

DE SAINT PIERRE[1]

SAINT PIERRE, VICAIRE DE JÉSUS-CHRIST.

Saint Pierre est plus qu'un autre Moïse, on le voit implicitement dans les monuments déjà cités; l'art chrétien, dans ceux dont nous allons nous occuper, le fait considérer plus directement comme un autre Jésus-Christ. Il est en effet, nous le répétons, son vicaire, son lieutenant, dans le sens le plus rigoureux; il remplit des fonctions qui lui sont propres et reçoit, comme son représentant, des honneurs qui absolument n'appartiennent qu'au Sauveur.

Dieu, possédant dans la plénitude ce qu'il donne en participation à saint Pierre, revêt quelquefois les attributs qui servent à exprimer la suprême puissance de celui-ci; on le voit coiffé de la tiare. Jésus-Christ porte quelquefois les clefs : la grande fresque peinte par Simon Memmi, dans la chapelle des Espagnols attenant au cloître du couvent dominicain de Santa-Maria-Novella, à Florence, en offre un exemple du XIVe siècle. Cette fresque représente l'Église et le rôle que remplissent dans son sein les frères prêcheurs, enfants de saint Dominique. Le pape règne dans le bas sur l'Église de la terre; Jésus-Christ, dans le haut, les clefs à la main, règne directement sur l'Église du ciel. Saint Pierre, avec une autre clef, en ouvre l'entrée, et les dominicains, par leurs prédications, y conduisent [2].

1. « Annales Archéologiques », volume XXIII, pages 26, 138 et 265; volume XXIV, pages 93, 161, 240 et 265.

2. ROSINI, « Storia della pittura italiana », pl. XIII. — Les clefs sont encore données comme attribut à la figure allégorique de l'Église; M. Didron en a signalé des exemples dans son article sur les « Triomphes », tome XXIII des « Annales »; on en voit un autre dans GORI, « Thes. vet. dipt. », t. III, pl. XVI.

Nous avons déjà plusieurs fois parlé des croix pectorales émaillées de Velletri et du musée du Vatican. Nous avons dit qu'œuvres probablement l'une et l'autre d'artistes grecs du VIIIe siècle, elles avaient, dans le principe, été faites également pour s'ouvrir et contenir des reliques; et nous nous en sommes occupés à raison de la figure de saint Pierre placée à leur sommet, dans l'une au-dessus du Christ triomphant, dans l'autre au-dessus du Christ crucifié, mais représenté dans un sentiment de triomphe.

L'importance de cette situation vient surtout de son rapport avec celle de la sainte Vierge placée au-dessous, dans l'un des bras de la croix, l'autre de ces bras étant occupé par l'un ou l'autre saint Jean. Substituons à la mère de Dieu des saints naturellement inférieurs à saint Pierre, et l'honneur qu'il reçoit ne saurait plus nous surprendre. Dans les conditions qui nous sont offertes, nous croyons pouvoir dire au contraire que, selon l'esprit de l'iconographie chrétienne, la place où nous voyons saint Pierre n'appartient en propre qu'à celui-là seul qui peut se glorifier d'être supérieur à Marie, c'est-à-dire à son divin Fils. Cette place, Jésus-Christ l'occupe effectivement lui-même sur un assez grand nombre de croix, où il est simultanément représenté crucifié et triomphant par deux figures superposées; cette double représentation n'ayant rien que de parfaitement conforme aux idées qui animèrent l'art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge.

Nous avons rapporté de Rome une croix processionnelle du XIVe siècle qui en offre un exemple. Nous pouvons citer, comme en donnant un autre du XIIIe, la croix peinte par Giunta de Pise qui, souvent gravée, a été en dernier lieu reproduite par M. Rosini dans son « Histoire de la peinture italienne ».

Le cardinal Étienne Borgia, comme illustration de son « Commentaire sur la croix de l'empereur Justin », encore conservée dans la basilique de Saint-Pierre, a publié une autre croix pectorale, qui se trouvait de son temps et se trouve peut-être encore aujourd'hui dans l'église collégiale de Saint-Érasme, à Véroli [1], sur laquelle on observe, nous en sommes convaincu, la même particularité dans un monument d'une date évidemment plus ancienne.

Sur les bras de la croix, de chaque côté du crucifix, flanqué plus immédiatement de deux grandes palmes pour mieux exprimer la pensée du triomphe, on voit, comme dans les deux croix dont nous venons de parler, la sainte Vierge et, bien manifestement désormais, saint Jean l'Évangéliste. Au-dessus apparaît une autre figure à la barbe rare et courte, nimbée d'un nimbe simple aussi bien que les précédentes, y compris la tête elle-même du Christ crucifié.

1. BORGIA, « De cruce Vaticana », in-4°. Roma, 1779, p. 45.

Cette figure, bénissant d'une main, tenant un livre de l'autre, a beaucoup d'analogie avec celle de saint Pierre dans nos deux croix émaillées; cependant aucun attribut caractéristique n'autorise à penser qu'elle le représente. Au contraire, le mot qui doit trancher la question est écrit en grec au-dessous, et ce n'est pas son nom. Ce mot, placé à côté du titre de la croix, sur lequel on distingue facilement ces caractères, IC.XC. Borgia n'hésite pas à le prononcer et à le traduire par NIKA, « Vince »; et s'il n'ose s'en tenir à la formule consacrée : « Jésus-Christ a vaincu », et dire : Voilà le Christ mourant, voici le Christ vainqueur; s'il songe à saint Nicolas ou à Dieu le Père, c'est que, tout imbu des procédés modernes, il a peine à se familiariser avec cette répétition d'un même personnage pour exprimer dans une seule composition deux idées différentes, mais corrélatives. Il n'a pourtant pas fait difficulté, dans le même ouvrage, de reconnaître sur la croix de Justin, qui en est directement l'objet, une double, nous dirions même une triple représentation du Christ, si nous comptons pour telle l'agneau qui remplace le crucifix à l'entre-croisement central. Les deux autres figures, bien caractérisées par le nimbe crucifère, se voient, l'une tenant un livre, dans un médaillon supérieur, l'autre tenant une croix, dans un médaillon inférieur.

Ces exemples suffisent pour faire toucher du doigt dans quel ordre d'idées saint Pierre prend sur nos croix la place de son divin Maître. L'on peut dire alors que le Sauveur, toujours présent d'une manière invisible, triomphe désormais par son Église en la personne du chef visible qu'il lui a donné. Il est à remarquer en effet que, sur les croix de Velletri et du Vatican, saint Pierre est imberbe, c'est-à-dire qu'il y paraît bien moins à titre personnel qu'au nom de l'Église, à la tête de laquelle, sans subir le déclin des années, il règne toujours par ses successeurs.

La croix processionnelle que nous possédons a cela de remarquable que, le Christ triomphant conservant sa propre place au-dessus de son image crucifiée, saint Pierre lui est associé au-dessous dans un poste que Notre-Seigneur occupe lui-même sur la croix de Justin, et l'on comprend que, dans cette cirtance, le saint apôtre ait été avec un merveilleux à-propos couronné de la tiare, comme on voit sur la gravure mise ici sous les yeux des lecteurs.

Par une évolution qui paraît procéder de la même pensée fondamentale, saint Paul occupe, sur la petite croix émaillée du Vatican, cette même place au pied de cette croix, tandis que saint Pierre est transporté au sommet.

Nous ne dirons pas cependant que saint Paul soit à saint Pierre comme saint Pierre est à Jésus-Christ; mais il est entre leurs différents rapports assez d'analogie pour qu'il ait été possible de les rendre par les mêmes dispositions


SAINT PIERRE EN PAPE. — AU BAS D'UNE CROIX EN CUIVRE, DU XIVe SIÈCLE.



CABINET DE M. LE COMTE GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

iconographiques. Le but d'ailleurs est toujours le même : la glorification du Sauveur et de son Église diversement représentés.

SAINT PIERRE CRUCIFIÉ, ASSOCIÉ AU TRIOMPHE DU CHRIST SUR LA CROIX.

Sous des formes dramatiques et plus développées, nous retrouvons le même fond d'idées dans la verrière principale de la cathédrale de Poitiers, œuvre de la fin extrême du XIIe siècle. Cette verrière, placée dans cette église au centre du chevet, projette sa lumière dans toute la nef, exposant à tous les regards une grande image de Jésus crucifié ; triomphant dans son ascension, le Christ reparaît au-dessus, au milieu d'une auréole elliptique. Jésus ne monte pas au ciel : il y est monté, et vers lui tous les apôtres tiennent la tête levée avec ardeur. Au-dessous du crucifix, saint Pierre est représenté crucifié lui-même, la tête en bas ; mais on ne peut se méprendre sur la pensée de triomphe

attachée à son martyre et en même temps à celui de saint Paul, qui fait secondairement le sujet de deux scènes latérales. Dans le canton inférieur du quadrilobe qui les renferme, on voit les ennemis de l'Église vaincus et tombés à la renverse, tandis que, sous la tête de l'apôtre crucifié, les rois de la terre, représentés par Henri II d'Angleterre et Aliénor d'Aquitaine, soutiennent la tiare pontificale[1].

Par une circonstance que nous appellerons providentielle plutôt que fortuite, à la suite des guerres de religion, lorsqu'on répara, avec une inintelligence qui d'ailleurs fait peine, cette verrière brisée par les protestants, la pensée qu'elle renferme fut complétée avec un bonheur inouï : un boulet de Coligny avait emporté la tête de saint Pierre; elle fut remplacée par la belle et jeune tête d'un ange, ceinte d'un diadème et surmontée d'une croix, comme pour mieux dire que l'Église, toujours militante, est toujours triomphante ; que saint Pierre, toujours crucifié, toujours mourant, est toujours renaissant, toujours jeune, toujours régnant.

SAINT PIERRE PERSONNIFIANT L'ÉGLISE.

Dans le discours, il paraît tout naturel de dire : saint Pierre, pour l'Église en général et pour l'Église de Rome en particulier, pour la papauté, pour le saint-siége. On dit : se soumettre à saint Pierre, offrir à saint Pierre, pour exprimer un acte de soumission, une offrande, qui leur sont faits. Ces locutions, autrefois plus usitées encore qu'elles ne le sont aujourd'hui, sont passées, on devait s'y attendre, dans le langage de l'art : les monuments dont jusqu'ici nous nous sommes entretenus nous en ont fourni de nombreux exemples. Souvent saint Pierre s'est montré à nous, et nous l'avons vu agir plutôt comme personnification de l'Église qu'à titre rigoureusement personnel. Il est d'autres exemples d'une application plus directement conforme à la manière de parler dont il s'agit. Nous nous contenterons de faire remarquer celui que les lecteurs des « Annales » ont vu passer sous leurs yeux dans la gravure du manuscrit de la bibliothèque de Rouen, où, pour dire que les vertus fleurissent dans l'Église, on a posé dans une niche la statue de saint Pierre au-dessus

1. M. l'abbé Auber, « Histoire de la cathédrale de Poitiers », dans les « Mémoires des antiquaires de l'Ouest ». 1848, pl. x.

de ces figures dont M. Didron a fait ressortir le symbolisme plus que raffiné[1]. Nous renverrons aussi à une autre miniature publiée par d'Agincourt[2], où l'on voit les habitants de Tivoli faire un acte de soumission, à la lettre, entre les mains de saint Pierre, pour dire qu'ils la font au saint-siége. Il est difficile, en effet, de ne point reconnaître saint Pierre comme le personnifiant dans cette miniature et les autres qui l'accompagnent et qui sont également tirées d'un même recueil de bulles. Le trône où il est assis, la tonsure, le pallium, si ce n'était le nimbe qui entoure sa tête, pourraient s'attribuer au pape régnant au moment du fait représenté; mais, associés à cet insigne caractéristique des saints, dans de telles circonstances, au XIIe ou XIIIe siècle, époque probable de ces miniatures, ils désignent saint Pierre à ne pouvoir s'y méprendre.

Un detail des vitraux de la cathédrale du Mans, publié comme étude par les PP. Cahier et Martin dans la « Monographie des vitraux de Bourges », nous montre, au contraire, non plus saint Pierre comme personnifiant l'Église, mais couronnant la figure qui la personnifie, en regard d'un prêtre de l'ancienne loi qui essaye vainement de soutenir la Synagogue défaillante.

COMPOSITIONS RELATIVES AUX CLEFS.

Les clefs sont, on le sait, le signe principal du pouvoir accordé à saint Pierre. Cet emblème n'est pas d'invention humaine, il est d'institution divine. C'est Notre-Seigneur qui le premier a dit : « Je vous donnerai les clefs du royaume des cieux ». Cependant, matériellement, il ne remit pas entre les mains de saint Pierre ce signe extérieur de son investiture. La représentation que l'on en fait n'appartient donc pas tant à l'ordre historique qu'à l'ordre symbolique. Quand Notre-Seigneur parla des clefs, il le fit au futur : « Je vous donnerai ». On considère que saint Pierre fut investi du pouvoir qu'elles représentent au moment où le Sauveur ressuscité, après lui avoir demandé par trois fois : « Pierre, m'aimez-vous? » ajouta : « Paissez mes agneaux, paissez mes brebis ». Effectivement Raphaël, dans l'admirable carton de Hamptoncourt, au moment où saint Pierre, à la tête des apôtres, reçoit les clefs, a aussi représenté les brebis du Seigneur qui paissent près de là[3].

1. « Annales Archéologiques », t. XX, p. 237.
2. D'AGINCOURT, t. II, p. 76; t. III, p. 74; t. VI, pl. XVII.
3. M. GUÉNEBAULT, dans son « Dict. icon. », t. II, p. 261, cite une gravure de la « Vie des

Nous avons signalé sur plusieurs sarcophages les plus anciens exemples de la tradition des clefs. Cette composition, maintenue mieux qu'aucune autre pendant la succession des âges, est de celles qui sont passées sur les monnaies pontificales ; nous l'avons remarquée notamment sur des monnaies de Jules II.

Nous croyons devoir rattacher à la tradition des clefs la scène placée à droite de la mosaïque absidale dans le « triclinium » de Léon III, où elle se présenterait avec un caractère spécial. Notre-Seigneur, assis sur un trône, donnerait du côté droit à saint Pierre les clefs, emblème du pouvoir religieux, tandis que, du côté gauche, il remet à Constantin un étendard surmonté de la croix, comme signe de la puissance impériale. Généralement, on a cru que le saint personnage qui reçoit les clefs devait être saint Sylvestre, sur ce seul fondement qu'il était le contemporain de Constantin. Quant à nous, nous considérons que de bien supérieures vraisemblances le doivent faire prendre pour saint Pierre. Saint Pierre est le premier pape comme Constantin est le premier empereur chrétien ; dans les habitudes de l'iconographie chrétienne, c'est lui qui transmet à ses successeurs les pouvoirs qu'il a reçus directement de Jésus-Christ. Dans la scène qui fait le pendant de celle-ci, c'est lui qui remet le pallium à Léon III, en même temps qu'un nouvel étendard à Charlemagne. Cet étendard est-il donné comme signe du renouvellement de la dignité impériale ? Ne l'est-il pas plutôt pour conférer le titre de défenseur de l'Église, ce monument étant peut-être antérieur à la proclamation du nouvel empire, et Charlemagne n'y portant encore que le titre de roi ? Au-dessus de sa tête, on lit en effet ces mots : « ✝ DN CARVLO REGI ; et ceux-ci au-dessus du trône de saint Pierre : BEATE PETRE DONA VITĀ (m) LEONI PP. E BICTORIĀ (m) CARVLO REGI DON (a).

Sur les monnaies frappées au nom du sénateur de Rome, au XIIIe siècle [1], on voit aussi saint Pierre déposer une bannière ou un pennon entre les mains de ce haut dignitaire agenouillé à ses pieds, avec cette légende : PETRUS SENATOR URBIS. Ce type se retrouve identiquement sur les monnaies contemporaines de Venise, avec cette différence, que saint Marc prend la place de saint Pierre, et le doge celle du chef de la municipalité romaine. Chose

papes de Ciaconius » (in-fol. t. II, p. 1092), où saint Pierre, en compagnie de saint Paul, garde le troupeau de Jésus-Christ ; dans son « Dict. d'icon. chrét. », col. 49, il cite une autre gravure de H. Wierik, représentant le même sujet, saint Pierre étant seul. — Dans un autre sens, saint Pierre est brebis lui-même. Il est représenté comme tel avec les onze autres apôtres ; et aussi d'une manière plus spéciale avec saint Jacques et saint Jean, comme présents à la transfiguration, dans une mosaïque de Saint-Apollinaire de Ravenne, où le Christ est remplacé par une croix entre Moïse et Élie. CIAMPINI, t. II, pl. XXVII.

1. Sur une de ces monnaies, on reconnait les armes de Raimond Capisucchi, sénateur en 1252.

remarquable, le saint évangéliste, que nous avons vu représenté avec la tonsure, comme saint Pierre alors, sur une monnaie de Lorenzo Celsi, doge en 1361, a éprouvé sur une monnaie d'un Moncenigo, doge en 1460, le même sort que son maître : il est devenu chauve.

Parmi les monuments où saint Pierre transmet les clefs à ses successeurs, après avoir rappelé la grande porte de bronze de Saint-Pierre du Vatican, où Eugène IV les reçoit de sa main, nous citerons le tombeau d'Urbain VI, dans les cryptes de cette basilique, où le même acte s'accomplit en faveur de ce pape [1].

La charge d'ouvrir la porte du ciel est pour saint Pierre la conséquence du ministère des clefs. Nous avons parlé de la fresque de Simon Memmi, à « Santa-Maria-Novella » de Florence, où il remplit ce rôle; on nous pardonnera de rapprocher de l'œuvre d'un grand maître du XIV[e] siècle les peintures murales d'un travail grossier exécutées, selon toute apparence, quelques années plus tôt dans une église rurale de la Vendée, et dont nous avons déjà parlé comme ayant été découvertes et dessinées par notre ami M. O. de Rochebrunne : parmi différents traits où sont résumées la vie de Notre-Seigneur et celle de la sainte Vierge, on y voit saint Pierre accueillant à la porte de la cité bienheureuse trois âmes qui lui sont amenées par un ange.

Plus encore que la barque, l'usage multiplié des clefs figurées isolément se rattache à l'iconographie de saint Pierre. Souvent on peut dire qu'elles le représentent comme un signe hiéroglyphique représente une idée : leur forme, leurs différentes positions, les nuances de la signification qu'on y attache, fourniraient la matière de toute une branche d'étude que nous ne faisons qu'indiquer.

En prolongeant d'ailleurs nos recherches, nous multiplierions les aspects sous lesquels l'iconographie chrétienne a pris à tâche de rendre les principales prérogatives de saint Pierre et, par son moyen, celles de l'Église; mais nous n'aurions guère à sortir du cercle que nous avons essayé de tracer. Ce cercle suffit à notre but d'avoir marqué les grandes lignes de cette partie de l'iconographie du saint apôtre, que nous pourrions appeler son iconographie générale.

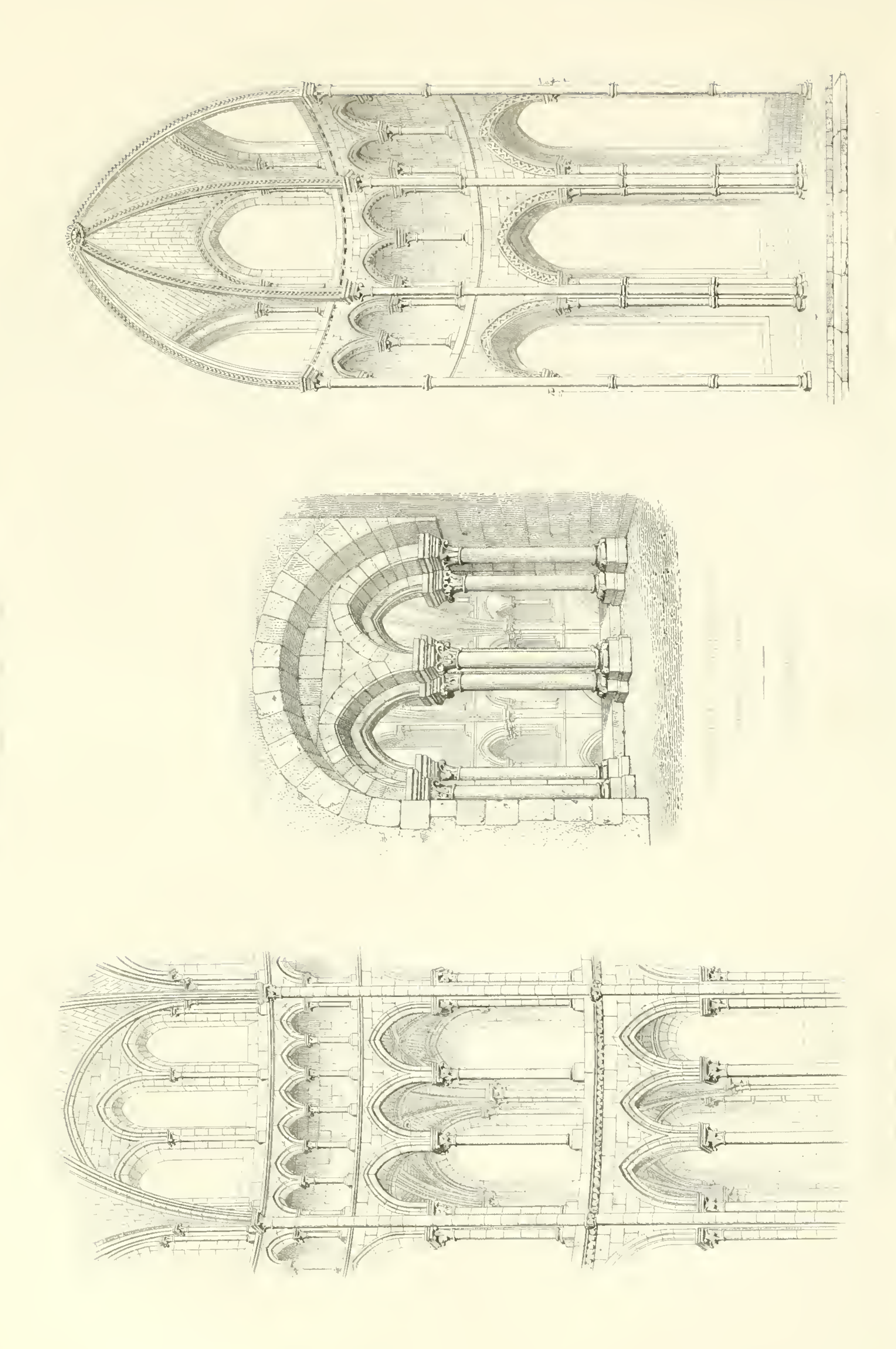
Il y aurait peut-être lieu de comprendre dans une autre branche de l'iconographie, à laquelle on donnerait alors assez bien le nom de spéciale, les monuments figurés où saint Pierre apparaît à titre de patron particulier de certains lieux, plutôt qu'en sa qualité de chef de l'Église. Ainsi en est-il du sceau allemand de saint Pierre « in Vilire », et encore de l'un des types des

1. Dionysio, « Sac. Vat. bas. cryp. monn. », p. 143.

monnaies de Léon X, où ce pape, à genoux devant saint Pierre, lui offre la basilique du Vatican qu'il faisait construire en son honneur. En les rappelant, nous marquons la place que nous pourrions faire à d'autres monuments plus ou moins analogues. Mais, par cela même que l'on veut honorer un patron autant que possible, on ne manque pas ordinairement de le revêtir des insignes de toutes ses dignités; la distinction indiquée s'efface donc à peu près dans la pratique.

Les compositions historiques nous montreront saint Pierre sous un point de vue plus étroitement personnel. A ce titre seul elles mériteraient de former cette partie tout à fait distincte de son iconographie, qui deviendra l'objet de nos entretiens dans des articles suivants.

H. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.



LE STYLE OGIVAL

EN ANGLETERRE ET EN NORMANDIE[1]

II

La cathédrale de Cantorbéry fait faire brusquement un pas immense à la transition; pour mieux dire, elle introduit tout d'une pièce en Angleterre le style ogival français. Les antiquaires anglais ont depuis longtemps reconnu dans cet édifice le premier, le plus authentique et le plus considérable exemple du changement de style, au moins pour leur pays, et en même temps ils nous ont appris que l'architecte de Cantorbéry était un Français nommé Guillaume de Sens. Ce n'est point par hasard que la métropole de l'Angleterre avait ainsi emprunté un artiste à la ville de Sens. Sept ans avant que la cathédrale de Cantorbéry fût incendiée et reconstruite, son illustre archevêque, Thomas Becket, avait trouvé un asile à Sens, où quatre cents personnes l'avaient suivi et avaient longtemps séjourné. Beaucoup de membres du clergé de Cantorbéry avaient donc assisté à la construction et presque à l'achèvement de la cathédrale de Sens; car, si la date du commencement des travaux est douteuse pour ce dernier édifice, il est certain qu'ils étaient en pleine activité sous l'archevêque Hugues de Toucy, qui, avant de mourir en 1168, avait pu garnir le chœur de ses stalles et par conséquent le livrer au culte. Dès lors on comprend aisément que des architectes français aient été convoqués en même temps que les architectes anglais, comme le raconte Gervais de Cantorbéry, et qu'on ait mandé spécialement ceux de Sens, dont on connaissait le mérite et les œuvres.

1. Voir les « Annales Archéologiques », volume XXIV, pages 226-237.

Il ne fut pas donné à Guillaume de Sens d'achever l'œuvre qu'il avait entreprise. Malgré l'extrême activité imprimée aux travaux, il n'avait encore voûté que quatre travées du chœur proprement dit, élevé sur des substructions romanes, lorsqu'une grave chute, dont il ne se remit qu'imparfaitement, l'obligea à repasser en France, dans le courant de 1179. Mais il avait élevé le reste jusqu'au toit des bas-côtés, et, par la disposition inusitée des derniers piliers, il avait commandé le plan de la « Trinity chapel », sorte de prolongement de l'abside sur une moindre largeur, mais avec des bas-côtés tournants et une chapelle en rotonde à leur extrémité orientale. Il avait aussi, pour deux piliers seulement, emprunté à la cathédrale de Sens ces colonnes jumelles qui plus tard se reproduisent uniformément dans tout le rond-point.

L'œuvre de Guillaume de Sens est en tout conforme au style ogival français, tel qu'il était pratiqué vers 1175 par nos meilleurs artistes. Elle en a la hardiesse, la légèreté et la riche ornementation. Elle a de plus, comme nous venons de le voir, avec la cathédrale de Sens un trait particulier de ressemblance, sans parler de beaucoup d'analogies générales. Au premier abord, elle paraît en retard sur quelques monuments contemporains, ou même un peu antérieurs, de l'Ile de France, comme la cathédrale de Paris; elle n'en a point l'ampleur, par exemple. Mais il faut considérer que l'on voulait conserver à Cantorbéry des restes importants de l'édifice incendié, la crypte en entier, et une portion des murs latéraux. Les dimensions du chœur étaient donc imposées; tout ce que l'on pouvait faire, et l'architecte n'y a pas manqué, c'était de lui donner en longueur ce qui lui faisait défaut en largeur et en hauteur.

Par des causes analogues, Guillaume de Sens a encore employé le plein-cintre dans une certaine proportion, tandis qu'il est banni, dès 1163, de Notre-Dame de Paris. C'est même une des raisons qui ont porté les archéologues anglais à placer le chœur de Cantorbéry au nombre des édifices de transition. Cependant, il n'est pas difficile de reconnaître que dans la plupart des cas où Guillaume de Sens a renoncé à l'arc aigu, il n'était pas libre d'agir autrement. Ainsi que le fait très-bien remarquer M. Willis, dans son « Histoire architecturale de Cantorbéry », si sobre en réflexions et en rapprochements, mais où rien n'est à reprendre ni à contester, « Guillaume de Sens était constamment gêné et gouverné dans sa composition par la nécessité de conserver dans chaque partie de son œuvre de vieux restes normands [1]. » En effet, les moines qui composaient le chapitre de Cantorbéry s'étaient d'abord flattés de garder dans son ensemble leur ancien chœur, en reprenant en sous-

1. « Architectural history of Canterbury cathedral ». Londres, 1845, p. 94.

œuvre les piliers endommagés par le feu. Guillaume de Sens dut attendre que le clergé de la cathédrale commençât à reprendre courage « pour s'aventurer à faire l'aveu que les piliers, et tout ce qu'ils supportaient, devaient être démolis si l'on voulait avoir une solide et excellente construction [1]. »

M. Parker s'est même autorisé de cette circonstance pour avancer que, si Guillaume de Sens avait été choisi, c'était uniquement à cause de sa complaisance pour les idées des moines [2]. Mais, en admettant que Guillaume de Sens n'ait pas été éclairé par les nombreux sondages faits après le concours, et qu'il ait réellement dissimulé son opinion sur la solidité des vieilles constructions, ce qui se voit assez souvent de nos jours en France et, si je le crois, en Angleterre aussi, assurément on ne pouvait pas le prévoir quand on a libéralement « convoqué des architectes français et anglais [3]; » et les français d'abord, ou du moins en première ligne. D'ailleurs ce n'est point le seul Guillaume de Sens qui a opéré dans le concours pour la possibilité d'une restauration, mais « une partie » de ses concurrents, ainsi que le dit Gervais de Cantorbéry. Laissons donc au choix qui fut fait sa signification naturelle.

Quoi qu'il en soit, Guillaume de Sens, tout en démolissant les anciens piliers, n'en fut pas moins forcé d'établir les nouveaux au-dessus des massifs de la crypte, en conservant le soubassement des murs de l'église supérieure, avec les contre-forts dont ils étaient munis. L'espacement et l'axe de ces nouveaux piliers restant les mêmes pendant que leur diamètre était considérablement réduit, les travées des bas-côtés devenaient beaucoup plus larges que longues, et non carrées, comme c'est l'habitude. Par suite, l'architecte fut amené à faire les arcs doubleaux en plein-cintre, à moins de surhausser d'une manière inusitée et très-disgracieuse les ogives donnant sur la nef. Pour la haute œuvre, où les mêmes difficultés n'existaient pas, parce que la voûte, embrassant deux travées, était « sexpartite », comme disent les Anglais, c'est-à-dire à six compartiments, les arcs doubleaux sont tous en ogive ainsi que les formerets et les fenêtres. De même les arcs de la galerie, qui sont partout en ogive sur la grande nef, sont en plein-cintre sur les transepts, parce que les entre-colonnements sont plus larges. Du reste il n'y avait pas à se gêner quant à l'emploi du plein-cintre, puisque l'on conservait au soubassement intérieur et extérieur l'ancienne arcature romane. Mais on peut affirmer que, si Guillaume de Sens avait bâti la cathédrale de Cantorbéry dès les fondements, elle serait toute en ogive.

1. « Architectural history of Canterbury cathedral », p. 36.

2. Rickman, édition de 1862, p. 172.

3. « . . . Convocati sunt artifices franci et angli... »

En définitive, le chœur de Cantorbéry n'est pas en retard à l'égard des édifices français contemporains; à l'égard des édifices anglais, il est sans aucun doute en avance, et tous les archéologues de l'Angleterre l'admettent, non sans une tendance évidente à réduire l'étendue de cette avance et à méconnaître son véritable sens.

Citons le « Glossaire d'architecture gothique », publié par M. Parker, à l'article « Architecture normande ». Il nous dit : « Un des plus anciens exemples de voûtes d'arêtes sur une grande échelle qui puisse être mentionné en Angleterre, est le chœur de la cathédrale de Cantorbéry, dont la reconstruction commença immédiatement après l'incendie de 1174. Cet ouvrage a été exécuté sous la direction d'un Français, Guillaume de Sens, et il est quelque peu plus avancé, à l'égard du style suivant, que beaucoup d'autres bâtiments de cette période ». Quelque peu, ce n'est pas assez dire, surtout si l'on s'en rapporte à la naïve admiration de Gervais de Cantorbéry, qui décrit le style architectural de Guillaume de Sens comme une chose tout à fait nouvelle pour lui. L'avance est incontestablement très-grande et elle existe à l'égard de tous les édifices antérieurs ou exactement contemporains; par exemple, de l'église du Christ, à Oxford.

Cette ancienne abbaye de Sainte-Frideswide, devenue la cathédrale d'Oxford, offre deux constructions très-distinctes : le chœur et les transepts, qui ont des nervures primitives, même sur le vaisseau central, mais sans ogives et dont l'ordonnance générale paraît empruntée à Romsey; puis la nef, qui a des fenêtres en ogive, une ornementation plus riche et plus végétale; enfin des piliers alternativement ronds et octogones, comme ceux du chœur de Cantorbéry. Pour tout l'édifice on n'a qu'une date : la dédicace de 1180, et je crois qu'elle s'applique seulement à la partie la plus ancienne. Mais, quand même il en serait autrement; quand même la nef de l'église du Christ ressemblerait si particulièrement à l'œuvre de Guillaume de Sens, sans en être une imitation plus ou moins imparfaite, il y a encore loin de l'une à l'autre pour la grandeur d'abord et surtout pour la hardiesse, la légèreté, l'harmonie, l'élégance; en un mot, pour tous les caractères du style gothique. L'église du Christ peut sembler précieuse aux habitants d'Oxford, si précieuse qu'on interdit aux étrangers d'y dessiner quoi que ce soit, absolument comme à Sainte-Sophie de Constantinople, mais c'est une cathédrale de quatrième ordre; œuvre curieuse, il est vrai, mais grossière.

La cathédrale de Cantorbéry est aussi en avance de style à l'égard d'édifices anglais qui lui sont notoirement postérieurs en date comme la « Galilée » ou porche occidental de Durham, bâti de 1180 à 1197, qui est encore en plein-

cintre, sans voûtes à nervures, sans chapiteaux à feuillages, c'est-à-dire en style roman anglais, ou peu s'en faut.

L'aveu restreint de M. Parker n'en a pas moins son importance. Nous pourrions le compléter en rappelant d'après le même auteur que « le chœur de Cantorbéry a été longtemps considéré comme le type *par excellence* de la transition en Angleterre [1], » que néanmoins « ce serait commettre une méprise que de croire son style tout à fait unique ou fort en avance sur les autres constructions de la même période [2]. » Apparemment cette méprise, si c'en est une, est assez fréquente en Angleterre pour que les antiquaires aient besoin d'être prémunis contre elle. Je ne crains pas d'y tomber à mon tour et je prends acte en particulier de ce que le chœur de Cantorbéry est, malgré Sainte-Croix de Winchester, malgré la cathédrale d'Oxford, le premier édifice anglais, conçu sur une échelle vraiment grande, qui soit entièrement couvert de voûtes d'arêtes et de voûtes d'arêtes sur nervures. Guillaume de Sens a fait connaître à la fois en Angleterre ces deux pas essentiels et successifs de l'art des constructions voûtées.

Il n'y a pas à distinguer au point de vue de l'avancement de style entre les constructions de Guillaume de Sens et celles de l'autre Guillaume, surnommé l'Anglais : ce dernier architecte, ainsi que M. Willis l'a remarqué, était encore moins libre que son homonyme français d'obéir à ses traditions et à ses inspirations personnelles. Il est vrai qu'il bâtit, dès les fondements, le prolongement de l'abside et la couronne de Becket, que Gervais qualifie de tour, parce qu'elle s'élève d'un étage au-dessus des bas-côtés. Mais Guillaume de Sens avait d'avance arrêté le plan de cette partie du monument. Probablement aussi il en avait fait soit un modèle en relief, soit des dessins détaillés. D'ailleurs il fallait bien continuer les lignes du chœur proprement dit, dans la chapelle de la Trinité, au moins jusqu'à la couronne de Becket, et reproduire à peu de chose près ses piliers, ses arcades, sa galerie, ses fenêtres. Il fallait surtout faire exécuter tout cela par un atelier formé par un maître français et sans doute recruté en France; car, lorsque Bonaventure de Paris alla en Suède bâtir la métropole d'Upsal, nous voyons qu'il se fit suivre de compagnons et de bacheliers ou apprentis.

Aussi Guillaume l'Anglais continua-t-il l'œuvre de Cantorbéry à peu près comme Guillaume de Sens l'aurait fait lui-même, sans l'accident dont il fut victime. En admettant que Guillaume l'Anglais soit, à l'égard de Guillaume de Sens, un élève dans toute la force du mot, car Gervais ne le dit pas positi-

1. Rickman, 1862, p. 168.

2. Id., p. 172.

vement, « l'élève » n'est pas « en avance sur le maître[1] », comme le voudrait M. Parker, mais il n'est pas davantage en retard. Alors l'ogive est plus constamment employée, parce qu'on bâtit à neuf et qu'on n'a plus les mêmes occasions de se servir du plein-cintre; mais cette forme reparaît encore sous le maître anglais dans une travée plus grande que les autres. Tous les chapiteaux sont à tailloir carré ou octogone, au moins dans la nef de l'église supérieure. Toutes les sculptures et les moulures, qui sont très-abondantes et très-fines, ne diffèrent pas de ce qu'elles seraient en France de 1180 à 1184.

Pour s'en convaincre, il n'est rien de tel que de rapprocher sur la même planche, comme nous l'avons fait au commencement de cet article, une portion de cette couronne de Becket, qui appartient exclusivement à Guillaume l'Anglais et où il aurait pu, plus librement qu'ailleurs, se livrer à ses inspirations; puis, un fragment de l'œuvre de Guillaume de Sens, dessiné aussi d'après le livre de M. Willis, et qui nous sert ici de trait d'union; enfin, une travée du transept circulaire de Soissons, qui date de 1168 à 1175. Cette dernière construction est plus vaste, plus élevée; elle décrit une courbe d'un plus grand diamètre. De là quelques divergences obligées[2]. Mais le dessin tombe presque dans les mêmes traits, non par hasard, encore moins par imitation directe; mais parce que la donnée générale adoptée par chaque architecte est à peu près la même et parce que le style dans lequel ils bâtissent est identique : aussi ne répéterons-nous pas, après M. Parker, que « Guillaume l'Anglais avait probablement vu Soissons ». Nous ne rappellerons pas davantage que l'évêque de Soissons, entre 1168 et 1175, se nommait Hugues de Champfleury, « alias de Anglia »[3]. Peu importe, puisque le style du transept de Soissons se retrouve constamment en France à cette époque, et ne se montre qu'une fois en Angleterre, avec Guillaume de Sens.

L'idée de ce rapprochement entre Cantorbéry et Soissons ne nous appartient pas, on le voit. Au contraire, il a été fait « fréquemment » en Angleterre et il en acquiert bien plus de force. Pour nous, nous nous sommes contentés de le traduire en une gravure.

1. « ... As was frequently the case the pupil was in advance of his master..... ». Notes de M. Parker sur la dernière édition de Rickman, p. 172. — Il n'y a pas, je crois, d'indiscrétion à ajouter qu'en revoyant avec moi la cathédrale de Cantorbéry, M. Parker déclarait spontanément que la différence entre les œuvres des deux Guillaume lui paraissait moins grande qu'il ne l'avait pensé d'abord.

2. Avec le trésor soudé à ce transept de Soissons, l'analogie serait peut-être plus évidente encore, et elle a été invoquée en Angleterre; mais il semblerait qu'elle tient moins au style qu'à la forme particulière et aux dimensions des deux édicules.

3. Rickman, éd. de 1862, p. 181.

Il faut dire que Guillaume l'Anglais ne suit pas toujours aussi fidèlement le style de Guillaume de Sens et celui du « Domaine Royal ». Dans la continuation de la crypte romane, où les lois de la symétrie n'avaient plus le même empire, et sur quelques points des transepts, voûtés par Guillaume de Sens mais terminés ou retouchés après coup par le second Guillaume, le goût anglais se manifeste clairement et dépose des germes féconds. Nous avons à examiner comment ces germes se sont développés. Nous verrons de plus que certaines innovations, inspirées à Guillaume de Sens lui-même par la nature des matériaux dont il eut à se servir, ou par l'exemple des vieux édifices romans du pays, ont aussi exercé une influence considérable sur la formation d'un style ogival propre à l'Angleterre et à la Normandie.

Dans tout le nord de la France, particulièrement dans la région qui a vu naître l'art ogival, de Bourges à Amiens et de Reims à Chartres, il n'y a pas une seule carrière de marbre. La pierre de taille y est très-abondante et d'excellente qualité; mais on n'a que de la pierre plus ou moins blanche, et en conséquence le style ogival français n'offre aucune opposition de couleurs dans les matériaux qu'il emploie, aucun de ces effets polychromes que recherchait déjà le style roman de l'Auvergne. En Angleterre, au contraire, Guillaume de Sens trouvait à Parbeck, sur les côtes de la Manche, parfaitement à portée de Cantorbéry et de toutes les villes anglaises qui communiquent facilement avec la mer, un marbre noirâtre, très-résistant et propre à fournir de longues colonnettes d'un seul morceau. Lorsque l'on allait chercher de la pierre à Caen, rien n'était plus simple que de prendre du marbre à Parbeck. Cependant jusque-là le style roman d'Angleterre en avait fait peu d'usage et n'en avait pas tiré parti. Il était réservé à Guillaume de Sens de créer les « clustered pilars », où des colonnettes de marbre noir se « pelotonnent » autour d'un noyau de pierre.

Il y a en France, par exemple dans le nef de la cathédrale de Paris, dans le porche de Notre-Dame de Dijon et dans le chœur d'Amiens, quelque chose d'analogue aux piliers « clustered » de Cantorbéry. Les colonnettes, entièrement détachées de la masse centrale, forment un cercle serré et se composent de longs blocs de pierre dure, en délit. Elles ont pour but, ainsi que M. Viollet-le-Duc l'a clairement expliqué [1], d'augmenter la force de résistance là où des tassements sont le plus à craindre; mais, comme leur couleur est la même que celle de l'ensemble de la construction, elles ne contribuent en rien à la décoration générale, tandis qu'à Cantorbéry elles ont à la fois un but de

1. « Dict. d'architecture », t. IV, p. 99, 166 et 171.

consolidation et de décoration. En effet, elles entourent, comme dans les bas-côtés de Notre-Dame de Paris, les piliers qui supportent la charge la plus lourde, ceux qui correspondent aux nervures principales de la voûte « sex-partite » et, en même temps, par leur couleur tranchée, par leur poli, elles donnent à l'édifice un aspect plus riche et plus varié.

Antérieurement à Cantorbéry, il y a déjà dans les chapelles de Saint-Denis, de Noyon, de Senlis, de Soissons (transept arrondi), des colonnettes en délit dont les joints, quand il en existe, sont masqués par des anneaux saillants. Mais la première invention des piliers « pelotonnés » pourrait bien appartenir à Guillaume de Sens, car les exemples français que nous avons cités sont tous postérieurs à 1180. Guillaume de Sens lui-même n'en avait pas encore l'idée en 1175 et 1176, puisque, dans les deux travées qui furent fondées à cette époque, pour renforcer les piliers qui doivent recevoir les nervures diagonales, il les fait octogones, au lieu de ronds.

Cette alternance de piliers octogones et de piliers ronds se voyait, mais sans les mêmes motifs, dans le chœur de Peterborough. On la rencontre aussi dans une arcature romane conservée à Cantorbéry même [1], et c'est là probablement l'exemple dont s'est inspiré Guillaume de Sens. D'autres architectes, ne serait-ce que celui de la nef de Sainte-Frideswide à Oxford, ont introduit à leur tour ce motif roman dans le style gothique. Mais le fait, fût-il uniquement dû, comme nous le croyons, à l'influence de la cathédrale de Cantorbéry, reste, dans tous les cas, sans grandes conséquences.

En revanche, la création des piliers « clustered » a contribué essentiellement à imprimer au style ogival d'Angleterre une physionomie particulière. Au nombre de six seulement dans l'œuvre de Guillaume de Sens, ils se multiplient dans celle de Guillaume l'Anglais et se généralisent ensuite à Rochester, à Salisbury, à Lincoln, à Lichfield, de manière à constituer un des grands traits du style ogival anglais. En France, la règle est que les faisceaux de colonnettes soient pris dans les mêmes assises que le noyau central du pilier. En Angleterre, lorsque cela arrive, comme à Westminster, c'est l'exception. Dans les grands édifices du style « early english », les piliers offrent généralement des colonnettes « pelotonnées » et en marbre de Parbeck.

Sans sortir de Cantorbéry, nous voyons faire à la formation du style ogival d'Angleterre un autre pas plus considérable encore, car il ne dépend pas de la nature des matériaux, et il s'étendra jusqu'en Normandie. Il s'agit des tailloirs et des socles circulaires que Guillaume l'Anglais introduisit dans la

1. « Hist. arch. de Cantorbéry », p. 87.

cathédrale de Cantorbéry, ainsi que M. Willis n'a pas manqué de le remarquer [1]. Nous ajouterons que ce trait caractéristique fut introduit par cela même dans le style ogival d'Angleterre et que Guillaume l'Anglais en avait emprunté le germe au style roman de son pays.

Pendant la durée du style roman secondaire on avait souvent en Angleterre, par exemple à Glocester et à Malmesbury, remplacé les piliers carrés, cantonnés de colonnes engagées, par des piliers ronds trop gros, trop courts, trop massifs, pour recevoir eux-mêmes l'aspect d'une colonne, comme cela se fait dans le style ogival primitif de France. On s'était donc contenté, pour tout chapiteau, d'un tailloir ou abaque circulaire, accompagné d'un rang de godrons ou simplement de quelques moulures. Voilà bien l'idée dont s'empara Guillaume l'Anglais, un peu parce que ses yeux y étaient habitués, un peu par envie de faire autrement que son prédécesseur; voilà le germe qu'il développa systématiquement. Toutes les colonnes de la crypte, très-épaisses quand elles correspondent aux piliers de l'église supérieure, très-élancées quand elles ne portent que le poids de son pavé, ont pris ce tailloir arrondi, « round abacus », et de même elles ont un socle circulaire. Au-dessous du tailloir rond il n'y a pour tout chapiteau que des moulures concentriques, qui se rattachent à l'astragale, absolument comme si l'ensemble de la colonne avait été décoré au moyen du tour.

Jamais, à cette époque et dans une construction d'ailleurs aussi soignée que celle de la crypte de Cantorbéry, aucun architecte français n'aurait adopté ce parti, et Guillaume de Sens l'a bien montré lorsqu'il a été obligé, dans d'autres parties des cryptes, de créer de nouveaux supports pour les piliers de l'église haute. Malgré la forme trapue des colonnes, les chapiteaux et les socles sont carrés avec les angles abattus, ou simplement carrés, et toujours le tailloir est accompagné, en guise de volutes, par quelques feuillages largement indiqués.

Comme nous l'avons dit plus haut, d'après M. Willis interprétant Gervais de Cantorbéry [2], les transepts de l'église supérieure ont été retouchés par Guillaume l'Anglais. Aussi l'élégant faisceau de colonnettes qui sépare les absidioles de chaque transept offre-t-il des tailloirs arrondis couronnant des chapiteaux à crochets. Il offre aussi des socles circulaires; et, chose singulière, les moulures ordinaires de la base gothique — deux tores inégaux séparés par une scotie profonde — y sont répétées à un niveau inférieur. Le profil des tailloirs arrondis est lui-même celui d'une base, mais d'une base

1. « Hist. arch. de Cantorbéry », p. 94.
2. « Hist. arch. de Cantorbéry », p. 83.

retournée, avec le gros tore au sommet, et nous verrons qu'il est devenu systématique en Angleterre.

Ce trait des abaques et des socles arrondis, isolé et encore peu apparent à Cantorbéry, deviendra en se généralisant un des principaux caractères du style ogival anglais ; car si, dans le style ogival ordinaire, on le trouve quelquefois, c'est tout à fait par exception, et seulement pour les meneaux des fenêtres. (Sainte-Chapelle et cathédrale de Reims.) De même, le chapiteau rond, sans feuillage, est aussi rare en France qu'il est commun en Angleterre. — D'un autre côté, il ne faut pas croire que ce soit peu de chose que la forme d'un chapiteau ou d'un socle. Par leur nature, de pareils traits s'étendent à tous les édifices, grands ou petits, religieux ou civils, et se multiplient à l'infini dans chacun de ces édifices. Ils suffiraient donc à donner une physionomie distincte à l'architecture ogivale d'Angleterre.

Ce n'est pas ici le moment d'examiner si le « round abacus », plus éloigné du type corinthien à coup sûr, vaut mieux, en somme, que notre tailloir français, d'abord carré, puis octogone ; ou, s'il lui est inférieur. Avant d'apprécier le mérite relatif du style anglais, il faut avoir fini de dire en quoi il consiste.

Indépendamment de ces modifications dans le type de la colonne, la cathédrale de Cantorbéry n'a pas eu sur le style ogival d'Angleterre une influence aussi immédiate et aussi considérable, ou du moins aussi évidente qu'on pourrait le croire. C'est certainement, par sa date et par sa renommée, l'édifice qui a le plus contribué à naturaliser au-delà de la Manche l'art nouveau créé en France ; mais il n'en présentait pas un complet spécimen. Exhaussée sur une crypte romane, à trois mètres au-dessus du sol extérieur et élevée en prolongement d'une nef romane, la cathédrale gothique de Cantorbéry n'avait ni façade occidentale, ni grandes tours, ni portes latérales. La sculpture de sujet n'y était donc pas représentée, et c'est sans doute une des raisons qui rendent comparativement si rares en Angleterre ces belles portes gothiques avec statues aux pieds-droits, cordons de statuettes aux voussures et bas-reliefs aux tympans. Les chapelles rayonnantes, impossibles à Cantorbéry, sont aussi extrêmement rares en Angleterre. Par compensation, la cathédrale de Cantorbéry, allongée à plusieurs reprises, se trouvait munie de transepts doubles ; elle a pu faire prendre à beaucoup d'églises anglaises leur forme de croix à double traverse et leurs proportions longues et basses.

Néanmoins, on voit peu de monuments en Angleterre qui dérivent nettement de Cantorbéry, comme Noyon ou Senlis dérivent de Saint-Denis, comme Cologne dérive d'Amiens ; et peut-être y a-t-il lieu de s'en étonner. Malgré la

stérilité relative du règne belliqueux de Richard Cœur-de-Lion et de celui de Jean Sans-Terre, quand on considère ce qu'était pour l'Angleterre l'église primatiale de Cantorbéry, illustrée encore par le récent martyre de Thomas Becket. après l'exemple de Sainte-Frideswide à Oxford. celui de la cathédrale, toute voisine, de Rochester est, quant à présent, le seul que nous puissions citer; mais il est excellent. Doubles transepts, proportion basse, avec suppression de la galerie, à moins qu'elle ne remplace le « clerestory », voûtes « sexpartites », piliers « clustered », tailloirs et socles ronds, sans aucune sculpture aux chapiteaux : rien ne manque pour caractériser l'imitation de Cantorbéry et pour donner une idée, peu flatteuse il est vrai, mais passablement exacte, du style ogival anglais, tel qu'il dut être à ses débuts.

On sait positivement que les chanoines de Rochester prirent possession, en 1227 [1], « du chœur, des ailes du nord et du sud », ce qui reporterait naturellement vers la fin du XII[e] siècle l'origine des travaux; mais on ajoute qu'une dédicace eut encore lieu en 1240, et que la construction n'avait été commencée que deux ans avant l'« introitus » des chanoines dans le nouveau chœur, c'est-à-dire en 1225 [2]. Malgré la difficulté de concilier des textes à peu près contradictoires, tout antiquaire français ou allemand qui visitera successivement les cathédrales de Rochester, de Salisbury et de Lincoln n'hésitera pas à voir dans celle de Rochester la plus ancienne des trois, tant le style anglais s'y montre pauvre et timide. Mais, à en croire l'archéologie anglaise, la première cathédrale qui vienne après Cantorbéry, c'est Lincoln, dont le chœur et les transepts auraient été bâtis par saint Hugues de Bourgogne, de 1187 à 1200.

Dans l'intervalle, il n'y a guère que la rotonde du Temple de Londres, consacrée en 1185. Cet édicule circulaire, qui ne comprenait pas encore les trois nefs d'égale hauteur ajoutées vers 1240, n'a pas pu demander plus de quatre ou cinq ans de travaux; il devrait donc être postérieur aux constructions de Guillaume de Sens et exactement contemporain de celles de Guillaume l'Anglais. Élevé dans une capitale, au centre des lumières et à portée de toutes les ressources, il résume sans doute l'art anglais contemporain de la manière la plus favorable. Or, selon M. Parker lui-même, « son style est entièrement de transition, avec des ogives, mais des détails normands, et il n'est vraiment pas très-avancé » [3]. Autant qu'on en peut juger à travers une restauration, qui remonte à une trentaine d'années, et a été

1. RICKMAN, éd. de 1862, p. 246. — « Anglia sacra », vol. I, p. 347.
2. RICKMAN, p. 246. — « Monasticon anglicanum », vol. I, p. 158.
3. Id., p. 174.

nécessairement peu scrupuleuse, puisque les claveaux des fenêtres ne sont plus extradossés, le style primitif de cette rotonde du Temple offrait d'étranges disparates. Les chapiteaux, surtout ceux que de récentes démolitions viennent de mettre à découvert, sont parfois cubiques et godronnés; d'autres, plus gothiques, mais extrêmement simples, ressemblent par leurs longues feuilles et leurs volutes retroussées à ceux des tours de Saint-Denis, mais ils sont encore plus pauvres de dessin et de travail. En revanche, les clefs de voûte sont délicatement sculptées, et les nervures, ainsi que les arcs doubleaux, présentent des moulures très-fines et très-compliquées, même pour l'Angleterre, où elles le sont plus qu'en France. J'imagine que les voûtes, qui étaient dès le principe en croix d'ogives, ont été refaites, à la suite des constructions de 1240, ou ravalées après coup, comme pourraient l'être dans la nef centrale du « Presbitery », à Winchester, les nervures à section octogone, qui sont évidemment restées épannelées; car, dans les bas côtés du même édifice, elles ont le profil le plus recherché. Mais, je le répète, au Temple de Londres, les restaurations modernes ont fait disparaître les indices sur lesquels on pourrait appuyer cette supposition. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'aujourd'hui les voûtes de la rotonde et les voûtes seules semblent aussi avancées, si ce n'est davantage, que dans la nef de 1240.

F. DE VERNEILH.

(La suite à une livraison prochaine.)



MÉLANGES ET NOUVELLES

CLASSIFICATION DES SACREMENTS.

Avant de reprendre, pour les décrire séparément, les sept Sacrements peints par R. Van der Weyden dans le tableau qui enrichit le musée d'Anvers, nous devons à nos lecteurs connaissance d'observations et, comment dirai-je, d'objurgations que nous ont faites deux estimables liturgistes.

Les observations, fort convenables, fort polies et fort judicieuses, nous ont été adressées par M. l'abbé F. Cucherat, auteur d'un curieux ouvrage sur l'abbaye de Cluny, travail qui a été signalé et recommandé autrefois dans les « Annales Archéologiques ».

Les objurgations, puisque je n'ai pas d'autre expression à leur donner, ont été lancées dans une revue intitulée le « Beffroi », excellent titre pour faire du tapage, qui se publie à Bruges depuis deux ans, sous la direction d'un Anglais plein d'ardeur, converti assez récemment au catholicisme et qui ne trouve bon que ce qu'il pense, dit, imprime ou fait. Sans la lettre de M. l'abbé Cucherat, je n'aurais pas même mentionné le « Beffroi » de Bruges.

M. l'abbé Cucherat regrette que je n'aie pas adopté la classification des sacrements établie par le concile de Trente. Dans tout ce qui n'intéresse pas le dogme, je n'accepte pas sans réserve les opinions d'un concile de la renaissance, et je préfère m'en rapporter au moyen âge qui avait, à mon avis, l'intelligence supérieure de toutes les choses religieuses. Le moyen âge a classé les sacrements comme je l'ai fait, sauf l'Ordre, qu'il place immédiatement avant le Mariage et non après, ainsi que je le préférerais, mais à quoi j'attache peu d'importance; j'ai adopté, comme j'adopte encore, cette classification qui me paraît la plus naturelle et la plus sérieusement symbolique. Je prie donc M. Cucherat, malgré les bonnes et saines raisons qu'il donne, de me laisser à mes préférences. Voici, du reste, la lettre de notre honorable correspondant ; nos lecteurs ne seront pas fâchés d'en connaître la teneur :

« Monsieur,

« Veuillez admettre dans vos « Annales Archéologiques » quelques observations relatives à la classification des sacrements. J'ose espérer qu'elles adouciront la sentence trop absolue portée, dans la livraison de nov.-déc. 1862, contre saint Laurent Justinien au profit de Roger Van der Weyden, et surtout contre le saint concile de Trente.

« En matière de sacrements, il y a la classification « de fait » et la classification « logique ».

« La classification de fait est celle qui énumère les sept sacrements dans l'ordre selon lequel ils sont communément administrés : le Baptême, la Pénitence, l'Eucharistie, la Confirmation, l'Ordre ou le Mariage et l'Extrême-Onction.

« J'ai dit communément, parce qu'il y a, comme à toute règle, des exceptions. Par exemple, on donne aux adultes convertis le Baptême, l'Eucharistie et la Confirmation, sans la Pénitence. Pareillement on administre à un jeune enfant malade l'Absolution et l'Extrême-Onction sans l'Eucharistie.

« La pratique de l'Église est sainte et hors de cause entre nous.

« La classification logique est celle qui se règle sur les principes de la méthode. Ici le champ peut être ouvert aux opinions. Je ne sache pas que l'Église ait jamais imposé une classification plutôt qu'une autre. Mais je crois que, même sur cette question secondaire, le concile de Trente méritait plus de considération que l'article ne lui en accorde.

« Les sacrements sont pour les hommes. C'est là un grand principe de la théologie : « Sacramenta propter homines ». En suivant toute la vie de l'homme pour trouver à chaque âge un sacrement qui y corresponde, vous établissez un parallélisme qui n'est point nouveau, qui est certainement ingénieux et logique. Mon intention ne saurait être de combattre cet ordre d'idées, pas même de formuler les objections qu'il suscite, comme toutes les choses livrées ici-bas à l'appréciation des hommes.

« Mais si je considère les sacrements, non plus dans leurs rapports avec les âges successifs de la vie, mais avec les « besoins » des hommes pour lesquels ils ont été institués, j'arrive nécessairement à ces belles considérations dont la pensée est puisée dans le « Catéchisme du concile de Trente ».

« Il y a de merveilleuses analogies entre la vie naturelle de l'homme et la vie surnaturelle du chrétien. Les besoins de l'une sont les besoins de l'autre ; et le nombre de sept exprime et termine, si j'ose ainsi parler, la plénitude de ces besoins généraux au point de vue « individuel », comme au point de vue

« social ». Car, si la Cité terrestre est tout à la fois homme et humanité, la Cité céleste est de même chrétien et église.

« Dans l'ordre de la nature, tous les besoins de la vie individuelle se réduisent à cinq : 1° Naître ; 2° Se fortifier et croître sur le sein et entre les bras de la mère ; 3° Arriver à la nourriture des forts, le pain, le vin, etc., qui amèneront à la plénitude de l'homme mûr ; 4° S'il survient des maladies ou des infirmités, avoir des remèdes pour les traiter et les guérir ; 5° Aux jours de la vieillesse, prendre des douceurs propres à réparer les forces épuisées et défaillantes.

« Mais, Dieu l'a dit dès les premiers jours : « Il n'est pas bon à l'homme « d'être seul ». Et dès lors qu'apparaît la société humaine, deux besoins nouveaux se révèlent ; il lui faut : 1° Des chefs qui la gouvernent et l'administrent ; 2° Des générations successives qui l'amplifient et la perpétuent.

« Ainsi en est-il par rapport à la vie de la grâce :

« 1° Nous avons besoin de naître spirituellement par le baptême ; 2° De croître dans la vie spirituelle par la confirmation, le mot le dit : « Confirmare » ; 3° Le chrétien arrive à la plénitude de son être spirituel par l'usage du pain eucharistique descendu du ciel ; 4° S'il vient à perdre la vie de la grâce, la Pénitence la lui rend ; 5° Quand il arrive aux dernières limites de la vie, il retrouve comme le pendant de la Confirmation, l'huile sainte qui vient le fortifier contre les horreurs de la mort et le rendre victorieux dans ce combat suprême.

« Mais Jésus-Christ n'a pas laissé ses disciples isolés dans ce monde. Il a fondé son Église où tous doivent entrer. Dès lors se manifestent : 1° Le besoin du gouvernement spirituel ; 2° Le besoin de la reproduction et de la durée successive. L'Ordre et le sacrement de Mariage vont y satisfaire. Et, quoiqu'il faille naître avant que d'être ordonné, dans la Cité terrestre, dans celle des âmes, c'est l'Ordre qui précède et par le fait et par son excellence.

« Le rôle de ces deux derniers sacrements est le plus grandiose dans l'économie chrétienne. L'un est destiné à continuer et à honorer particulièrement l'œuvre divine de la Création ; l'autre à honorer plus spécialement l'œuvre nécessaire de la Rédemption et à en appliquer les mérites aux hommes.

« Ces deux grandes œuvres de Dieu se complètent dans l'unité. Les deux Testaments sont deux états différents de la même société religieuse. De même les sacrements de l'Ordre et du Mariage se prêtent un mutuel appui. Tous les hommes, auquel des deux qu'ils soient appelés, ne doivent composer ensemble qu'une même famille qui est l'Église, vivre confondus dans la même cité, la même campagne : le prêtre voué à la Virginité, par imitation de la victime pure, sainte et sans tache de la Rédemption ; le fidèle, entouré des chastes objets de son religieux dévouement au Dieu créateur.

« Ainsi, pour me résumer en quelques mots, le concile de Trente divise les sacrements en deux parties bien distinctes : 1° Ceux « du chrétien », qui sont le Baptême, la Confirmation, l'Eucharistie, la Pénitence et l'Extrême-Onction, et ils sont merveilleusement classés suivant les besoins successifs des âmes ; 2° Ceux de la « société chrétienne », qui sont l'Ordre et le Mariage. Et ce n'est point moi qui lui attribue cette pensée. Je n'ai fait que suivre la doctrine du « Catechismus concilii Tridentini », dont voici le texte :

« Catholicæ igitur Ecclesiæ sacramenta.... septenario numero definita sunt. « Cur autem neque plura, neque pauciora numerentur, ex iis etiam rebus, quæ « per similitudinem a naturali vita ad spiritualem transferuntur, probabili « quadam ratione ostendi poterit.

« Homini enim ad vivendum, vitamque conservandam, et ex *sua reique pu-* « *blicæ* utilitate traducendam, hæc septem necessaria videntur : ut scilicet in « lucem edatur, augeatur, alatur; si in morbum incidat, sanetur; imbecillitas « virium reficiatur. Deinde, *quod ad rempublicam* attinet, ut magistratus nun- « quam desint, quorum auctoritate et imperio regatur ; ac postremo, legitima « sobolis propagatione seipsum et humanum genus conservet. Quæ omnia « quoniam vitæ illi, qua anima Deo vivit, respondere satis apparet, ex iis facile « sacramentorum numerus colligetur. »

« Veuillez agréer, etc.

« F. CUCHERAT ».

Quant aux invectives anglo-belges, je me dispense de les publier intégralement ; ce serait peu récréatif. En voici le principal et calme résumé :

« D'abord l'ordre que préconise M. Didron n'est ni celui d'avant saint Thomas (d'Aquin), ni celui du peintre du triptyque des sept sacrements......

« Avant saint Thomas, on classait les sacrements comme suit : Baptême, Confirmation, Eucharistie, Pénitence, Ordre, Mariage, Extrême-Onction [1]; ou bien : Baptême, Confirmation, Pénitence, Eucharistie, Ordre, Mariage, Extrême-Onction [2]...

« L'ordre de M. Didron n'est pas non plus celui du peintre du triptyque des sept sacrements. Ce pieux artiste, suivant sans doute dans son tableau le plan qui lui était tracé par le donateur, Jean Chevrot, évêque de Tournay, n'a eu autre chose en vue que de faire harmoniser ce plan avec l'intérieur d'église qui fait le fond de son tableau. Il place donc à l'autel, qui forme le centre de l'église et de son panneau de milieu, l'Eucharistie. Viennent ensuite par

1. « Sancti Thomæ Aquinatis « Summa Theologica, II, III, 9, 65. art. 1 et 2 ».
2. « Id. id. III, 9, 65, art. II ad tertium ».

paires, dans les panneaux de droite et de gauche, représentant les bas-côtés de l'église, d'abord les deux sacrements qui préparent le plus immédiatement à la réception de la sainte Eucharistie, la Pénitence et l'Extrême-Onction. Après viennent deux autres sacrements, dont les rapports avec l'Eucharistie ne sont pas si directs, savoir : la Confirmation et le Mariage. Enfin, le plus près de l'entrée de l'église et dans l'avant-plan des volets, sont représentés les deux sacrements d'initiation, qui président à l'entrée de l'homme, soit dans la vie chrétienne, soit dans la vie sacerdotale : le Baptême et l'Ordre :

	EUCHARISTIE	
PÉNITENCE		EXTRÊME-ONCTION
CONFIRMATION		MARIAGE
BAPTÊME		ORDRE

« Telle est la disposition du tableau d'Anvers dont le peintre n'a pas du tout rangé les sacrements dans une série continue de un à sept, comme M. Didron paraît le dire. Les sacrements n'y sont pas numérotés et la place d'honneur y est donnée certainement à la sainte Eucharistie [1]. »

La double classification du moyen âge donnée plus haut et tirée de la « Somme », quoique non adoptée et combattue peut-être par saint Thomas d'Aquin, me suffit parfaitement. La seconde, celle que R. Van der Weyden a reproduite, est celle à laquelle je m'attache. L'Ordre et le Mariage n'y sont pas à la place que je préférerais, mais cela importe assez peu.

Quand on vient nous dire, avec une assurance qu'on ne saurait trop admirer, que cette classification n'est pas celle du tableau et que, dans ce tableau, les sacrements sont ainsi disposés :

	EUCHARISTIE	
PÉNITENCE		EXTRÊME-ONCTION
CONFIRMATION		MARIAGE
BAPTÊME		ORDRE

je réponds tout simplement par les deux gravures déjà publiées [2] et par une troisième placée en regard même de cette page. On entre dans l'église de Van der Weyden par le bas-côté gauche ou septentrional, et l'on rencontre d'abord le Baptême, puis la Confirmation, puis la Pénitence. On accède du bas-côté à la grande nef, et l'on est en face de l'Eucharistie, qui est à la place d'honneur; ce que je n'ai jamais nié. On se rend ensuite dans le bas-côté de droite ou du

1 « Le Beffroi », tome premier, pages 181-182. Article « Les Sept Sacrements et les Annales Archéologiques de Paris », signé M. — Bruges, 1863, in-4°. L'article entier va de la page 179 à la page 185 inclusivement.

2. « Annales Archéologiques », vol. XXI, page 241 et vol. XXII, p. 346.

sud, et l'on trouve d'abord l'Ordre, puis le Mariage, et enfin l'Extrême-Onction, qui est le dernier des sacrements et le plus rapproché de la porte de sortie, comme le Baptême est le premier des sept et le plus près de la porte d'entrée. La classification de Van der Weyden, pour un homme qui ne rêve pas et qui est de bonne foi, est la suivante; c'est de la pure géométrie :

Grande Nef :

4 — EUCHARISTIE

Bas-côté nord :	*Bas-côté sud :*
3 — PÉNITENCE	5 — ORDRE
2 — CONFIRMATION	6 — MARIAGE
1 — BAPTÊME	7 — EXTRÊME-ONCTION

Prétendre que le peintre du tableau a disposé les sacrements par paires, de gauche à droite, c'est une hallucination. Affirmer que, dans le bas-côté sud, l'Extrême-Onction précède le Mariage, qui est suivi de l'Ordre, c'est absolument contraire à la vérité, comme le prouve la planche même que nous publions aujourd'hui. Dans les deux cas, la « revue » anglo-belge invente une classification opposée aux textes anciens, aux monuments du moyen âge et à l'ordre établi par le concile de Trente. Ce n'était vraiment pas la peine que le « Beffroi » sonnât contre nous sa grosse cloche, qui est par trop fêlée.

DIDRON AINÉ.

L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE A FLORENCE, A PISE ET A ROME.

« Florence, le 20 novembre 1864.

« Mon cher monsieur Didron,

« J'ai revu ma chère Florence avec un plaisir nouveau. C'est bien notre vieille capitale des arts. Ce sont bien toujours nos Florentins tranquilles et bienveillants, répondant aux « forestiers » qui les interrogent. Ce sont bien toujours les grandes Florentines de Benozzo Gozzoli, aux yeux noirs, au nez légèrement retroussé et au menton saillant; ajoutez-y la peau brune et fraîche.

« Nos Florentins ne restaurent guère leurs monuments, heureusement. A l'exception du dôme, qu'on commence à barioler de petites plaques blanches qui tranchent très-drôlement avec le ton jaune du vieux marbre blanc, je ne vois point de restaurations à Florence. Les grandes fresques continuent à s'en aller tout doucement sans qu'on s'en tourmente; mais on les voit encore,

et j'aime mieux un trou que le pinceau du signor Pintorelli. Ces fresques des vieux maîtres, la vraie supériorité de Florence, sont un peu délaissées : on n'y voit guère que quelque touriste passant rapidement, ou un artiste sérieux qui s'y attarde. Mais, en revanche, la plaie du copiage augmente dans les musées; les œuvres des grands maîtres sont presque invisibles à travers une forêt de chevalets, et il faut une vraie persévérance pour pénétrer jusqu'à portée d'observateur. Mais, quand on est là, c'est bien beau. Vous le dirai-je, Raphaël grandit toujours, mais Michel-Ange baisse un peu. Quand je dis Raphaël, j'entends aussi cette pléiade de grands génies qui l'a précédé plutôt que suivi. Les servites « del carmine » étaient honteux de n'avoir que du Masaccio, et voilà qu'ils ont découvert toute une sacristie peinte par Spinello d'Arezzo. C'est « in extenso » l'histoire de sainte Cécile et de Valérien. En fait de découvertes, celle de la fresque de Saint-Onofrio, qui date déjà d'une quinzaine d'années, soutient toujours sa réputation. Les faiseurs de textes ont bien voulu en déshériter Raphaël, le custode lui-même est ébranlé; mais je vous assure que quand on regarde et qu'on n'est pas savant, il n'y a plus de doute : Raphaël seul a pu faire cela. Je sais bien qu'on nomme Pinturicchio; mais le pauvre et faible Pinturicchio est incapable de faire un Judas comme celui du « cenacolo ». Celui qui, quelques mois après, débuta à Rome par la « Dispute du Saint-Sacrement », en a pu être l'auteur. Je vous ai parlé de restaurations; figurez-vous que Pise est en plein progrès : on larde de crampons de fer tout le « Campo-Santo »; le pauvre Orcagna en a tout au travers du visage, et Benozzo en est quitte pour des îles de ciment de Vassy. Cela vous fait l'effet de ces vieilles cartes où l'on représentait les monstres du nouveau monde. Quant à la cathédrale, si admirable à l'extérieur par sa forêt de colonnes antiques, de placages de marbre, et sa belle couleur rôtie au soleil, on la refait à neuf; et, pour mettre le vieux en accord avec le neuf, on gratte le vieux. C'est horrible. Je doute que jamais le dôme de Pise ait eu cet aspect; car l'architecte Buschetto employa pour le construire une masse de matériaux antiques, et je l'estime assez pour croire qu'il ne les a pas grattés. Désormais on pourra dire à Pise comme à Paris : « Chose admirable et digne du progrès des sociétés modernes, nos monuments reparaissent, aux yeux étonnés, semblables à ce qu'ils étaient en sortant des mains de l'architecte! » — On ne vous oublie pas. A côté du grand Orcagna, il y a le petit Orcagna, toujours grand, néanmoins; j'ai étudié pour vous, avec attention, le tabernacle d'Or-San-Michele. J'ai pris des notes, et, si vous voulez faire exécuter deux ou trois gravures, la beauté de l'œuvre fera passer la médiocrité de la description.

« Adieu..... « A. DE SURIGNY.

« Rome, le 23 février 1865.

« Mon cher monsieur, si Rome n'était pas une ville aussi absorbante, ce qui sert d'excuse à toutes les paresses, je ne me pardonnerais pas d'avoir tant tardé à vous remercier de la bonne connaissance que vous m'avez procurée. M. Barbier de Montault a une complaisance égale à sa science, et j'en use quand il n'est pas sur les dents par les effroyables corvées que lui fait faire un Anglais bien connu de vous. Vous savez que l'Anglais ne comprend pas la fatigue quand elle a pour but sa personnalité; j'use donc des restes que veut bien me laisser cet insulaire, mais trop peu, car mes courses sont sans suite et par conséquent bien moins fructueuses. Je me mets seulement en état de revoir plus tard, un peu mieux et sans être étourdi par les visites inutiles. Pour vous faire prendre patience sur ce que je passe sous silence, faute d'y pouvoir réfléchir plus mûrement, je vous envoie un calque du dessin que vous m'avez prié de faire à la Laurentienne[1]. Peut-être le trouverez-vous un peu petit, mais il rend bien l'aspect général de la fenêtre, et, comme c'est de l'art le plus connu, la renaissance, si vous voulez l'exécuter, le peintre ne sera pas embarrassé pour les détails. Tout est en grisailles, relevées avec des touches de jaune produites par l'argent. Voilà pour Florence, avec l'étude sur San-Michele, dont j'ai tous les éléments; ce sera mon contingent. Je voudrais pouvoir vous promettre pour Rome une moisson convenable; mais, hélas! il faut ici dépenser tant de temps en préliminaires. Les églises, les bibliothèques, sont si bien fermées, si peu longtemps livrées au travail quand une fois on y a pénétré, qu'il est vraiment bien difficile de faire un travail suivi, à moins d'être éternel comme le catholicisme, dont Rome est le centre.

« Il y a deux études qui me séduisent cependant, et pour lesquelles je prends des notes, chères pour moi, mais qui, je le crains, ne seraient pas suffisantes pour des lecteurs aussi sérieux que les vôtres, et pour un travail concluant. Je veux parler : 1° des mosaïques de Rome; et 2° de la peinture byzantine jugée par les manuscrits vraiment byzantins, c'est-à-dire purement grecs.

« L'histoire des mosaïques chrétiennes à Rome est à refaire. M. Barbet de Jouy, qui en a donné une nomenclature expliquée, l'a fait en acceptant sans contrôle la classification et les dessins mêmes de Ciampini, tout fautifs qu'ils

1. C'est le dessin de ces belles grisailles exécutées par Jean d'Udine, de 1558 à 1568, et qui, au nombre de trente, décorent les fenêtres de la riche bibliothèque, appelée la Laurentienne, du nom de Laurent de Médicis, son fondateur. J'ai l'intention de reproduire sur verre, absolument telles qu'elles sont, ces opulentes et curieuses grisailles. M. A. de Surigny m'a rendu un grand service en m'en envoyant le dessin. (*Note de M. Didron.*)

sont. Évidemment M. Barbet de Jouy n'a pas suivi une à une et en archéologue les mosaïques qu'il décrit ; c'est un vice capital dans ces sortes de travaux, et c'est ce qui explique des fautes qu'il n'aurait jamais commises, je le pense, de son propre fonds. J'ai un tel respect pour ceux qui font quelque chose, que je n'ai ni le goût ni la volonté de vous les signaler, et j'aime mieux louer M. Barbet de Jouy d'avoir ouvert la voie où d'autres, sans doute, marcheront plus hardiment. M. Vitet qui, en rendant compte de l'ouvrage de M. Barbet de Jouy, a prétendu le compléter, procède tout autrement. Au lieu d'accepter les yeux fermés les dates et la classification de ses devanciers, il classe les mosaïques suivant son « impression » artistique. A mesure qu'à partir de l'époque constantinienne il trouve les mosaïques plus ou moins barbares, il les monte ou les descend dans l'échelle de sa classification. Une justice à lui rendre, c'est qu'il est tombé juste pour la mosaïque de Sainte-Pudentienne, qu'il attribue à l'époque qui suivit l'édit de Milan, c'est-à-dire à la fin du IVe siècle ou au commencement du Ve. Pour toutes les autres, il suit à peu près les dates de M. Barbet de Jouy, et, à mesure qu'il avance jusqu'au IXe siècle inclusivement, il les juge de plus en plus barbares. En théorie, cela devrait être, puisque les invasions, les guerres, les malheurs de toute espèce qui s'étaient abattus sur la ville de Rome, devaient y avoir singulièrement diminué de siècle en siècle la culture des arts. En pratique, il en est autrement : certaines mosaïques d'époques déplorables sont supérieures à d'autres d'époque meilleure. Il y a à cela deux raisons : les artistes employés sont de talents souvent inégaux, et les époques données comme exactes ne le sont nullement. La première base d'une classification est une critique sévère des dates, et une étude minutieuse et raisonnée de chacune des mosaïques, de leur iconographie et de leurs accessoires. Ce n'est pas une mince besogne ; mais on peut y arriver, en doutant à propos et en n'affirmant qu'à bon escient. Voilà une œuvre à tenter les archéologues sérieux. Celui qui, en publiant cette étude, voudrait y joindre de bons dessins (il n'y en a point encore), rendrait un vrai service aux arts du moyen âge et leur ouvrirait une voie toute nouvelle. C'est alors que viendrait à propos la grande question de l'art byzantin, le souffre-douleur de tous ceux qui veulent un synonyme de barbarie, comme le dit fort spirituellement M. Vitet. L'art byzantin se montre çà et là dans les mosaïques de Rome, moins qu'on ne dit pourtant. Ce serait le cas de savoir ce qu'on entend par l'art byzantin ; ce serait le cas de le définir une fois pour toutes, d'en préciser le caractère, de montrer en quoi cet art gréco-impérial diffère de l'art latin, ou lui ressemble : en diffère par certaines innovations ; lui ressemble par la communauté d'origine toute romaine, petite-fille de l'art grec ancien. Vous avez à

Rome une mine inépuisable pour ces comparaisons; je veux parler de la riche collection de manuscrits grecs que contient la bibliothèque du Vatican. Le « Ménologe » de l'empereur Basile, que l'on cite tant et non sans raison, me paraît un des moins remarquables encore. Plusieurs autres contiennent des miniatures de l'art le plus élevé : élevé comme conception et comme exécution. Pour moi, je déclare que, quand on parle d'art byzantin, comme synonyme d'un art dégénéré, pauvre d'idées, faible et d'exécution hiératique, comme on dit, dans la logomachie des feuilletons, on ne sait ce qu'on dit, et que c'est la plus mauvaise des plaisanteries. J'excuse Vasari, qui n'avait rien vu que les effets de cuisse de la renaissance, d'avoir propagé cette calomnie à l'endroit de cette pauvre Byzance; mais je ne puis supporter que, dans un siècle qui se vante de critique, cette opinion ose encore se produire. Vous, mon cher monsieur, et ceux qui ont le sens commun, avez bien dit le contraire; mais on ne vous a guère cru. Donc encore une publication à faire, avec des dessins accompagnés d'un bon texte, des belles miniatures du Vatican. Ici, on est sur un terrain solide pour dater les miniatures. La paléographie vient au secours de l'iconographie. Les érudits, et ils seront appelés au conseil, diront leur mot, car le texte grec est là qui s'étale à côté des peintures, avec ses formes de lettres, ses abréviations, son écriture qui varie de siècle en siècle. Quelle belle mine à exploiter pour ceux qui veulent du nouveau ! Il y a quelques années, le comte Ouvaroff a fait exécuter de curieuses copies d'une partie de ces manuscrits; mais ce travail, borné du reste à des questions plutôt d'archéologie religieuse grecque qu'à des questions artistiques, est allé s'enterrer, je crois, dans un musée russe [1]. C'est regrettable, mais ce n'est pas perdu, puisque, Dieu merci, les manuscrits originaux sont encore sous bonne garde. Je n'ai pas besoin de vous dire, mon cher monsieur, que je regarde « consciencieusement » les mosaïques et les manuscrits du Vatican. Mais hélas ! peu de temps m'est laissé, et il m'en faudrait beaucoup, car je suis de ceux qui aiment à voir longuement. Je prends des notes pour moi ; que ce travail puisse ou non voir le jour, il ne sera pas perdu, au moins pour mon instruction.

Vraiment Rome est merveilleuse : on y trouve tout, quand on sait chercher. La seule chose qu'on n'y trouve pas, c'est du vrai gothique, quoi que vous en disiez [2]. On y trouve l'apparence, la peau du gothique ; mais son essence, sa

1. Que M. de Surigny se rassure. Les dessins copiés pour M. le comte Ouvaroff s'exécutent en ce moment à Paris, sur métal et sur bois, sous ma direction. Ils enrichiront un grand ouvrage de Symbolique et d'Iconographie que M. Ouvaroff prépare depuis longtemps, et qui, vraisemblablement, ne tardera pas beaucoup à paraître. (*Note de M. Didron.*)

2. Je n'ai jamais dit que le « vrai gothique », celui de la France, ou plutôt de l'Ile-de-

charpente, si je puis dire, on ne la trouve pas. L'italien procède, et très-maladroitement encore, du romain : il ne comprend rien à la poussée des voûtes, à la division de cette poussée, à la science des contre-forts. Il a vu les voûtes des Romains, très-solides, très-grandes (celles de la basilique de Constantin au Forum sont là pour leur faire honneur), et il a copié ces voûtes, sans se douter que l'excellence des mortiers antiques faisait leur solidité. Il a mal construit et, « partout », il a été obligé de maintenir l'écartement par des barres de fer à la corde de l'arc. Il y a peu de cloîtres, d'églises, où les barres de fer ne soient employées. Quand elles sont absentes, le mur fait ventre à l'endroit de la poussée, il tombe le plus souvent. Les monuments dans lesquels la voûte se tient, Saint-Pierre, le dôme de Florence de Brunelleschi, Sainte-Marie-des-Anges sur le Viminal, et autres, ne se soutiennent que par des murs d'une épaisseur formidable, dissimulés dans de fausses absides, c'est-à-dire dans des absides pleines, qui figurent au dehors et sont absentes au dedans. Les nefs un peu grandes, Sainte-Marie-de-la-Minerve, etc., sont bandées de fer, ainsi que leurs bas-côtés. Dans les églises basilicales à plafond et charpente, les bas-côtés qui sont voûtés ont aussi leur ligature : Sainte-Marie-d'Ara-Cœli, etc. Dans ces édifices, et bien d'autres qui sont gothiques, les détails mêmes sont de génération antique. Les couronnements sont composés de cymaises, modillons, frise, architraves, arrangés avec des détails gothiques. Comme preuve, j'en ai dessiné plusieurs. Quant à l'intérieur des églises, c'est toujours la basilique et ses dérivés qui en font les frais. Les clochers seuls, dont le nombre est grand, se composant d'arcatures géminées, à plusieurs étages, quoique le plein-cintre seul s'y fasse voir [1], appartiennent, à mon sens, à l'architecture gothique, c'est-à-dire à celle qui, romane d'abord et ogivale ensuite,

France, de la Champagne et de la Picardie, se rencontrait à Rome; mais j'ai dit, et M. de Surigny ne me démentira pas, que le style ogival ou, pour me limiter encore, que l'ogive fut génératrice d'un grand nombre d'églises de Rome, notamment des grandes basiliques, de l'Ara-Cœli, de la Minerve et de bien d'autres. Aux XIIe, XIIIe, XIVe siècles, on a construit, à Rome et dans toute l'Italie, une quantité considérable de monuments religieux et civils, qui procèdent du style ogival. La tradition païenne, l'inexpérience, ont introduit dans ce style des modifications qui l'ont altéré sérieusement; mais le fond est bien ogival d'apparence et de réalité. Personne ne niera, par exemple, que la cathédrale de Milan ne soit en ogive, et cependant elle ne ressemble pas plus à la cathédrale de Reims qu'une Milanaise ne ressemble à une Champenoise; elles sont sœurs, mais de physionomie et de proportions différentes. Ce qui m'a frappé, c'est de trouver à Rome et en Italie tant de monuments gothiques, et je tiens plus que jamais à mes observations à cet égard. (*Note de M. Didron.*)

1. Au clocher de Sainte-Marie-Majeure, le premier étage présente des arcades en ogive parfaitement dessinées. Aux trois autres étages, les arcades sont en plein-cintre. Voir les « Annales », vol. XVII, p. 246. (*Note de M. Didron.*)

procède par l'élévation des étages superposés, étages qui, en Normandie, se sont soudés pour n'en faire que deux en baies allongées; qui ailleurs, en Bourgogne notamment, ont persisté, comme à Rome, dans leur séparation. Ces hauts clochers en brique avec colonnettes de marbre blanc, incrustations de porphyre, de serpentin ou de faïence, donnent à Rome un charme particulier pour nous autres « barbares » : ils font diversion aux dômes dont le ventre, plus ou moins proéminent, envahit toutes les bonnes positions de la ville.

« Vous parlerai-je des restaurations des monuments? Non : le chapitre en serait trop long et pourrait blesser les vivants. J'aurais entre autres trois pages à vous écrire sur les travaux exécutés en ce moment à Saint-Laurent hors les murs, qui seraient du plus haut comique. Je me contenterai de vous dire qu'ici ce n'est point comme en France où, au bout de quelque temps, grâce à la science des architectes qui soudent si bien leurs à-peu-près, l'archéologue ne sait plus auquel entendre. A Rome, toute restauration est visible : elle crie, elle hurle, et le plus mince écolier se tire d'affaire. C'est très-commode, mais il ne faut pas leur en vouloir. Les pauvres diables sont élevés à mépriser profondément tout ce qui n'est pas antique ou à peu près. Si vous leur parlez du temps qui vit s'élever les cathédrales de Reims, de Chartres, d'Amiens, de Cologne, etc.; les basiliques que le feu, le temps et les hommes surtout ont détruites à Rome : « la notte », vous répondent-ils. Cette nuit profonde du moyen âge, où, en effet, ils ne voient goutte, est l'excuse à tous les méfaits contre les monuments de cette époque. Permettez-moi, puisque je ne veux pas parler des vivants, de vous citer une charmante inscription d'un restaurateur, plus connu par sa science historique que par sa science monumentale, le savant cardinal Baronius, titulaire des Saints-Nérée-et-Achillée. Dans son église existaient un ciborium et des ambons en marbre blanc, incrustés de mosaïques de la plus grande beauté et du XIIe siècle. Je ne sais pourquoi le cardinal fit tout détruire et, avec les débris, il en composa des autels et un siége épiscopal pour lui, de la plus singulière composition. Enchanté de lui-même, il fit graver à côté du siége une longue inscription où, après avoir parlé fort doctement des saints Nérée et Achillée, il finit ainsi en parlant de ses restaurations : — « Presbyter cardinalis successor, quisquis fueris, rogo te, per gloriam Dei et per merita horum martyrum, nihil demito, nihil minuito nec mutato, *restitutam* antiquitatem pre servato. Sic te Deus martyrum suorum precibus semper adjuvet. » — Effectivement, personne n'y a touché et tout est en place.

Vous m'avez demandé, mon cher monsieur, des photographies de quelques sarcophages chrétiens. Vous satisfaire est fort difficile ; on défend sévèrement toute copie, photographiée ou non, et il est difficile de photographier clan-

destinement. Néanmoins, un photographe a obtenu une permission limitée pour un Anglais; il pourra peut-être, à cette occasion, faire un écart. Répondez vite, parce que la permission n'est valable que pour trois semaines. Il y aurait peut-être moyen de faire le beau, le splendide sarcophage de Junius Bassus, qui est dans les grottes vaticanes. Il en existe un moulage dans les magasins du Latran. Mais, pour faire poser ce moulage, il faudrait quelques « scudi ».

Adieu! Je vous fais mille amitiés.

« A. DE SURIGNY. »

MOUVEMENT ARCHÉOLOGIQUE EN ALLEMAGNE.

M. A. Reichensperger, qui nous donne de ses nouvelles beaucoup trop rarement, nous a écrit de Cologne une lettre d'où nous tirons les passages qui suivent et dont tous nous devrions bien faire notre profit :

« ......En général, le mouvement gothique marche encore assez bien chez nous; les pseudo-classiques commencent même par être entraînés. A Berlin, ils ont déjà bâti plusieurs églises en soi-disant style gothique ; mais malheureusement cela ne s'apprend pas si vite. Au lieu d'étudier sérieusement les excellentes constructions en briques, dont le nord de l'Allemagne est semé, on fouille les livres, on imite la pierre de taille, on fausse les matériaux, on se rue dans le zinc et le plâtre; en un mot, on veut briller sans être riche et faire de l'art sans en posséder les éléments. Les élèves de l'Académie doivent apprendre tout, excepté le plus nécessaire. On les dirige en Italie et en Grèce quand ils ne connaissent pas encore leur propre pays; puis on les emploie à tout, tandis qu'ils n'ont approfondi rien. La centralisation bureaucratique est la grande plaie de notre art; tant qu'elle ne sera pas cicatrisée, nous nous traînerons toujours dans un état intermédiaire entre la santé et la maladie.

« Grâce à un M. Schmidt, sorti des ateliers de notre cathédrale, à Vienne on est enfin rentré dans la bonne voie. M. Schmidt, qui vient de poser la nouvelle flèche sur la tour de la cathédrale de Vienne (comme à Rouen les modernes avaient doté Saint-Étienne de Vienne d'une flèche en fonte, et qui menaçait ruine), est professeur de l'architecture. Il fait exécuter par ses disciples des razzias archéologiques à de très-grandes distances; sur lieu, ils dessinent sous sa direction à gros traits, mais très-exactement, et détaillent tout ce qu'on trouve de mémorable. Puis des calques sont faits dans l'imprimerie impériale

et distribués à tous les élèves. De cette manière, leur émulation est excitée, ils s'orientent dans leur pays, dont la richesse monumentale vient en même temps à se faire jour, et se trouve, pour ainsi dire, sous une inspection continuelle. Je crois que cette méthode est très-pratique et qu'elle mérite d'être imitée. Il faut avant tout rendre la vie à l'art et l'art à la vie, au peuple, dont on parle beaucoup par le temps qui court, en travaillant seulement pour soi-même. Le « savoir » est une bonne et belle chose, mais le « pouvoir » vaut mieux ; il faudrait commencer par celui-ci, c'est-à-dire par la pratique. Par crainte de devenir trop paradoxal à vos yeux, je finis en vous priant de vouloir bien me garder un souvenir amical.

« Dr A. REICHENSPERGER. »

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

1. Almanach de la « France littéraire et de la décentralisation intellectuelle » pour 1865, par les collaborateurs de la « Revue » de ce nom. In-32 de 204 pages. Trop de poésie dans ce livre et pas assez d'archéologie.

2. Almanach du Lyonnais, du Beaujolais et du Forez, pour 1865. Articles d'histoire, d'archéologie, de critique, de variétés, par divers écrivains lyonnais. In-32 de 204 pages. L'histoire, l'art et l'archéologie du Lyonnais occupent une place assez importante dans ce petit volume.

3. Annales de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy. Tome xxv. 1862. In-8° de 391 pages. Ce volume, comme les précédents, renferme un assez grand nombre de documents archéologiques.

4. ARCELIN. — Morimond et les milices chevaleresques d'Espagne et de Portugal, par Adrien Arcelin, archiviste-paléographe de la Haute-Marne. Documents inédits et pleins d'intérêt sur la filiation des milices espagnoles et portugaises avec l'abbaye française de Morimond en Champagne. In-8° de 42 pages.

5. Archives historiques du département de la Gironde. Tomes iii et iv. In-4° de xxvi-563 et 576 pages, avec 5 planches qui représentent : le château de Roquetaillade, un fragment antique en marbre, le portrait de Raymond Bonheur, peintre, les vestiges d'un chemin romain dans un marais, et le portrait de Bernard de Pichon. Chaque volume........................ 20 fr.

6. ARTAUD-HAUSSMANN. — Le Tournoi poétique de la Wartburg. Poëme allemand du xiiie siècle, traduit pour la première fois en français, avec des notes explicatives et critiques, et précédé d'une étude historique et littéraire sur la poésie chevaleresque de l'Allemagne au moyen âge, par L. Artaud-Haussmann. In-8° de vii-282 pages. — Introduction. L'Allemagne au moyen âge. La poésie au moyen âge. Les Minnesinger. Henri d'Ofterdingen. La légende du Tannhœser. Le Schreiber. Le tournoi poétique de la Wartburg. — Le poëme. L'éloge des princes. Les énigmes. Appendices : Introduction au « Lohengrin ». Plaintes contre le clergé simoniaque. Entretien de Wolfram et de Klinsor sur les sciences occultes. Éloge funèbre du landgrave de Thuringe et du comte de Henneberg...................... 5 fr.

7. BARRANGER. — Étude d'archéologie celtique, gallo-romaine et franque, appliquée aux antiquités de Seine-et-Oise, par l'abbé A. Barranger, curé de Villeneuve-le-Roi, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 51 pages. — Huttes celtiques à Villeneuve-le-Roi. Urnes cinéraires. Colliers, anneaux, bracelets. Sacrifices du blé celtique. Menhirs........... 2 fr.

8. BAUDRY. — Antiquités celtiques de la Vendée. Traditions et légendes. Canton des Moutiers-lès-Mauxfaits, par l'abbé Ferd. Baudry, curé du Bernard, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 31 pages et d'une planche qui représente : moules de hachettes celtiques en bronze, croix de saint Benoît, dite des Sorciers, et le scel de Simon de Beauvais (xiiie siècle).. 1 fr.

9. BÉDU. — Histoire de la ville de Bapaume, depuis son origine jusqu'à nos jours, par l'abbé Bédu, aumônier, à Arras. In-8° de 406 pages et de 3 planches qui représentent l'église Saint-Nicolas de Bapaume, le beffroi et l'Hôtel-de-Ville, et le plan de Bapaume. — Première partie, faits historiques : Étymologie du nom de Bapaume. Situation, étendue, population de la ville. Son nom ancien de Franqueville. Franqueville pendant la période gauloise ou germano-belge; sous la domination romaine et sous les Francs; sous les invasions normandes; sous les marquis de Flandre, qui prennent dans la suite le nom de comtes; sous Philippe-Auguste et Louis VIII. Bapaume sous l'Assemblée législative (1791-1792) et sous la Convention; depuis le Directoire jusqu'à nos jours. — Deuxième partie, institutions et monuments : Origine des institutions municipales. De la châtellenie de Bapaume. Ordres religieux. Couvents et hospices. Églises.. 3 fr. 50

10. BERTRAND DE BEUVRON (de). — Notice sur le monastère du Val-de-Grâce, par l'abbé H. de Bertrand de Beuvron, premier aumônier de l'hôpital militaire du Val-de-Grâce. In-12 de 36 pages.. 50 c.

11. BILLY (de). — Mémoires sur l'histoire du Cotentin et de ses villes, par messire René Toustain de Billy, docteur en théologie, curé du Mesnil-Opac, publiés par la Société d'archéologie et d'histoire naturelle du département de la Manche. Première partie : Villes de Saint-Lô et de Carentan. In-8° de 193 pages.

12. BLOEME. — Notice sur la guillotine, par l'abbé Adolphe Bloeme, curé de Roquetoire, membre du comité flamand et de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 22 pages et d'une planche représentant le fac-simile d'un instrument de supplice dont la représentation se trouve aux œuvres de Jacob Cats.

13. BLOEME. — Appréciation touchant « l'Histoire des pauvres clarisses anglaises de Gravelines », de M. Raymond de Bertrand, par l'abbé Adolphe Bloeme, curé de Roquetoire, In-8° de 16 pages.

14. BOITEL. — Les Gaulois, les Druides et les Sibylles dans la Champagne, par l'abbé Boitel, chanoine titulaire de la cathédrale de Châlons-sur-Marne. In-8° de 11 pages.

15. BOUCHER DE PERTHES. — De la machoire humaine de Moulin-Quignon. Nouvelles découvertes en 1863 et 1864, par Boucher de Perthes. In-8° de 173 pages et d'une planche.. 2 fr. 50

16. BRUNET. — Manuel du libraire et de l'amateur de livres, contenant : 1° un nouveau dictionnaire bibliographique, dans lequel sont décrits les livres rares, précieux, singuliers, et aussi les ouvrages les plus estimés en tout genre, qui ont paru, tant dans les langues anciennes que dans les principales langues modernes, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours ;

avec l'histoire des différentes éditions qui en ont été faites; des renseignements nécessaires pour reconnaître les contrefaçons, et collationner les anciens livres. On y a joint une concordance des prix auxquels une partie de ces objets ont été portés dans les ventes publiques faites en France, en Angleterre et ailleurs, depuis près d'un siècle, ainsi que l'appréciation approximative des livres anciens qui se rencontrent fréquemment dans le commerce; 2° une table en forme de catalogue raisonné, etc., par JACQUES-CHARLES BRUNET. Cinquième édition originale, entièrement refondue et augmentée d'un tiers par l'auteur. Tome VIe. Deuxième partie. In-8° de 716 et de 8 feuilles complémentaires terminant cet ouvrage. — Prix de l'ouvrage complet, formant 12 parties ou 6 gros volumes.. 120 fr.

17. BULLETIN de la commission historique du département du Nord. Tome VIIIe. 1865. In-8° de 455 pages. — Statistique archéologique de l'arrondissement de Valenciennes. Rapport de M. DESPLANQUE, archiviste départemental, sur une communication de documents faite par le baron DE GIRARDOT. Analyse d'un compte de dépense de la maison du duc Charles de Bourgogne, par BRUN-LAVAINNE. Statistique archéologique de l'arrondissement de Douai. — Ce volume, comme chacun des précédents.. 3 fr. 50

18. CARRO. — HISTOIRE de Meaux et du pays Meldois, depuis les premières traces de l'origine de la ville jusqu'au commencement de ce siècle; suivie d'un aperçu sur les premières années de l'époque contemporaine, par A. CARRO, bibliothécaire de la ville de Meaux. Grand in-4° de VII-564 pages, du plan de la ville de Meaux, pour servir à l'étude de sa topographie primitive, et de 6 planches. — Introduction. Période primitive : origine, ville gauloise. Période gallo-romaine : la forteresse, la nécropole. Époque franque : le christianisme, Chelles, le château du Chapitre, les Normands. Moyen âge : les comtes de Champagne, l'évêque Gautier Saveyr, le château de Meaux, la commune, la cathédrale, les murailles de Lagny, la fontaine de la cathédrale. La Renaissance : la Réforme, la Saint-Barthélemy, la Ligue, événements historiques et divers. Époque moderne : cahiers du tiers état en 1614, réforme des couvents, Bossuet, Meaux et le pays Meldois d'après les rapports officiels. Révolution : États généraux, les Septembriseurs à Meaux, sociétés populaires, le Consulat. Coup d'œil sur les premières années de l'époque contemporaine. Notes et pièces justificatives.. 8 fr.

19. CHARLES. — LES VIEILLES MAISONS de La Ferté-Bernard, artistes et ouvriers de leur époque, du XVe au XVIIIe siècle, par L. CHARLES. In-8° de 24 pages avec plusieurs dessins sur bois dans le texte.. 1 fr.

20. CHAUBRY DE TRONCENORD. — RAPPORT sur les monuments historiques, par M. le baron CHAUBRY DE TRONCENORD, en 1864. In-8° de 7 pages.

21. CHEVALIER. — ÉCOUEN. La paroisse. Le château. La maison d'éducation, par l'abbé CHEVALIER, curé d'Ecouen. In-18 de 204 pages et de 3 planches qui représentent l'église d'Écouen, le château et sa façade d'entrée. — La paroisse : description de l'église, de ses vitraux, autels et cloche; le jansénisme, la révolution de 1789. Le château : les Montmorency, faits historiques arrivés à Écouen, histoire du domaine d'Écouen. La maison d'éducation : de l'éducation en général, éducation professionnelle; histoire de la maison d'éducation d'Écouen, fondation de la maison de Saint-Denis, les succursales. La Grande-Aumônerie.

22. CHEVALIER. — ARCHIVES ROYALES de Chenonceaux. Comptes des receptes et despences faites en la chastellenie de Chenonceaux, par Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, dame de Chenonceaux et autres lieux, publiés pour la première fois d'après les originaux, par l'abbé C. CHEVALIER. Trois volumes in-8 de CLXXIX-198, 241, 312 pages et de 2 planches.. 24 fr.

23. CHEVREUX. — Les Sanctuaires de la sainte Vierge, dans le diocèse de Verdun, par le R. P. Chevreux, de la Congrégation de Notre-Sauveur. In-18 de 98 pages et d'une planche. — Notre-Dame d'Avioth. Notre-Dame de la cathédrale et de Saint-Victor. Notre-Dame-du-Guet. Notre-Dame-de-l'Épine. Notre-Dame-des-Vertus.......... 1 fr.

24. CIROT de LA VILLE. — Origines chrétiennes de Bordeaux ou histoire et description de l'église de Saint-Seurin, par l'abbé Cirot de la Ville, chanoine, professeur à la faculté de théologie de Bordeaux. Livraisons 1 à 4. In-4° de 68 pages et de 4 planches, qui représentent la chapelle de Notre-Dame-de-la-Rose, la crypte-tombeau de sainte Véronique, la maison de cette sainte, les reliquaires de l'église de Bégadan et les chapiteaux de Soulac. — Introduction. Apostolat de saint Martial. Apostolat de sainte Véronique. — Cet ouvrage se composera de 15 à 20 livraisons, dont le prix est de 2 fr. chacune.

25. COCHET. — Notes sur les poteries acoustiques de nos églises, par l'abbé Cochet, correspondant de l'Institut de France. In-8° de 11 pages.

26. COMARTIN. — Recherches archéologiques sur l'église et le village de Groslay (Seine-et-Oise), précédées d'une étude sur l'histoire et la sépulture de saint Eugène, martyr au village de Deuil, par Octave Comartin, maire de Groslay. In-8° de 224 pages, de 5 tableaux chronologiques et historiques, et de 3 plans. — Introduction. Première partie, histoire de saint Eugène : Sa naissance, son histoire, sa sépulture, documents historiques concernant saint Eugène, ses reliques et les villages de Deuil, d'Enghien et de Groslay. Deuxième partie, archéologie : Histoire de Groslay, son église, son cimetière et ses écoles; description générale de l'église et de ses vitraux. Tableau extrait des chartes de la commune et de l'église.......... 4 fr. 50

27. COSTE. — Monuments modernes de la Perse, mesurés, dessinés et décrits par Pascal Coste, architecte, membre de plusieurs académies; publiés par ordre du ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts. Cet ouvrage sera publié en 26 livraisons, grand in-folio, de 3 planches gravées ou d'une planche en couleur, chacune, avec ou sans feuilles de texte. Ce texte, dans lequel seront intercalés des dessins gravés en relief, se composera de huit à dix feuilles de même format. — Chaque livraison, 6 fr.

28. COUSSEMAKER (De). — Traités inédits sur la musique du moyen âge, par E. de Coussemaker, correspondant de l'Institut. In-4° de 22 pages. — Traité de Jérôme de Moravie. Manuel de déchant de Francon de Cologne. Introduction de la musique selon maître de Garlande. Traité de musique mesurée de Jean de Garlande. Traité de Walter Odington. Traité de musique du nommé Aristote. Traité sur les tons par Pierre de la Croix. Abrégé de maître Francon par Jean Balloce. Traités des consonnances et de déchant, du chant mesuré, des figures ou notes. Règles de Robert de Handlo. Abrégé de maître Jean Hanboys sur la musique.

29. DHETEL. — L'Abbaye de Notre-Dame-de-Lône et ses succursales de l'ordre de Cluny. Étude historique d'après les documents originaux, avec carte et plan des lieux, par P. Dhetel, membre de la Société française d'archéologie et de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or. Grand in-8° de 324 pages. — Introduction. Fondation de l'abbaye de Lône (VIIe s.). Lône sous le régime abbatial primitif (VII-Xe s.). Union de l'abbaye à l'église de Chalon (XI-XIIe s.). L'abbaye de Lône devient un prieuré (1136-1616). Le prieuré de Lône uni, même pour le temporel, à Saint-Vivant-sous-Vergy (1616-1790). Lône, Changey et Maison-Dieu. Les succursales. Revenus et charges. Fin du prieuré. Conclusion.......... 5 fr.

30. DES MOULINS. — Du Provincialisme et des inconséquents, par Charles Des Moulins, membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux. In-8° de 18 pages.

31. FRANKLIN. — Histoire de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor, à Paris, d'après des

documents inédits, par Alfred Franklin, de la bibliothèque Mazarine. In-12 de VIII-159 pages. — Préface. Histoire de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor. Extrait du catalogue dressé en 1513 par Claude de Grandrue. Extrait du catalogue dressé en 1623 par Étienne Reynard. Extrait du testament de Henri du Bouchet de Bournonville. Extrait du catalogue dressé en 1677 par Charles Le Tonnelier. Procès-verbal d'apposition de scellés sur la bibliothèque de Saint-Victor, le 18 février 1791. Procès-verbal de levée de scellés apposés sur la bibliothèque de Saint-Victor. Manuscrits relatifs à l'histoire de l'abbaye. Addenda........................ 5 fr.

32. GARNIER. — Chaalons, ancien et nouveau, païen et chrétien, depuis son origine jusqu'en 1726. Manuscrit inédit de Pierre Garnier, curé de Férébrianges, au doyenné de Vertus, publié et annoté par l'abbé A. Aubert, curé de Notre-Dame de Juvigny, membre de plusieurs sociétés savantes. In-16 de 60 pages. Notes biographiques sur Pierre Garnier. Son manuscrit de « Chaalons ancien ». Origine de la ville de Chaalons. Topographie. Portes, bourgs et faubourgs. Echevinage. Druides et sibylles, religion des habitants. Saint Memmie à Châlons. Son discours dans le temple des sibylles. Destruction des idoles. Consécration des églises. Sainte Ménéhould et ses sœurs. Des trois anciens sépulcres et cimetières. Archidiaconés et doyennés. De la vie commune des évêques avec leurs chanoines. Guillaume de Champeaux. Partage des prébendes et collation des bénéfices. Élection des évêques. Des anciens rits de l'église de Chaalons pour la célébration de l'office divin pendant la Semaine sainte et l'octave de Pâques, etc....... 1 25

33. GERMER-DURAND. — Le prieuré et le pont de Saint-Nicolas-de-Campagnac, par Germer-Durand. In-8° de 183 pages. — Inscriptions trouvées en 1863. Histoire du prieuré de Saint-Nicolas, du XIIe au XVIIIe siècle. Pons. Le pont de Saint-Nicolas. Sa construction. Contributions et exemptions. Péage. Pièces justificatives et documents inédits annotés relatifs à l'histoire du diocèse d'Uzès.

34. GERMER-DURAND. — Notes épigraphiques. Inscription du Théâtre de Gubbio. Emplacemen de la basilique de Nîmes. Les « Arnemetici », peuplade des Volces Arécomiques, par Germer-Durand. In-8° de 15 pages.

35. HAMON. — Notre-Dame de France ou Histoire du Culte de la sainte Vierge en France, depuis l'origine du christianisme jusqu'à nos jours, par M. l'abbé Hamon, curé de Saint-Sulpice. Tome cinquième. In-8° de VI-600 pages. — Provinces ecclésiastiques de Rouen, de Reims et de Sens. Diocèses de Rouen, de Coutances, de Séez, d'Évreux, de Bayeux, de Reims, d'Amiens, de Beauvais, de Châlons, de Soissons, de Sens, de Moulins, de Nevers et de Troyes. — Ce cinquième volume, comme chacun des précédents.................................... 6 fr.

36. Histoire abrégée de la ville et de l'abbaye de Redon, par un prêtre, ancien élève du collége Saint-Sauveur. In-12 de X-396 pages. — Première partie. Temps anciens : Histoire religieuse, histoire civile, histoire politique. Deuxième partie. Temps modernes : l'Abbaye de Redon sous les abbés commendataires, la société réformée de Bretagne, la congrégation de saint Maur (XVIe et XVIIe siècle). Maisons et établissements religieux. Administration municipale. Redon au temps de la Ligue. Fêtes religieuses et anciens usages de Redon avant 1790. Dernières années de l'abbaye. Troisième partie. Période contemporaine : Redon pendant la Révolution, sous le Consulat et l'Empire, sous la Restauration. Description de l'ancienne église abbatiale de Saint-Sauveur. Le Collége Saint-Sauveur. La Chaussée de Saint-Nicolas. Les Douves. — Pièces justificatives.. 4 50

37. JACQUEMART et LE BLANT. — Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine, accompagnée de recherches sur les sujets et les emblèmes qui la décorent, les marques et les inscriptions qui font reconnaître les fabriques d'où elle sort, les variations de prix qu'ont

obtenues les principaux objets connus et les collections où ils sont conservés aujourd'hui, par Albert Jacquemart et Edmond Le Blant, enrichie de 26 planches gravées à l'eau-forte par Jules Jacquemart. Grand in-8° de 690 pages. — Cet ouvrage a été imprimé chez Perrin, de Lyon. Broché, 60 fr. Relié, dos en chagrin, plats en toile et doré sur tranches......... 75 fr.

38. Journal de la Société d'archéologie lorraine et du Comité du musée lorrain. Treizième année. 1864. In-8° de 235 pages et de 2 planches, représentant la chapelle et l'église de Saint-Élophe et des objets trouvés à Maizières-lès-Vic. — Mémoires et communications : Armoiries de Melchior de la Vallée, par Beaupré. Souvenirs du martyre de saint Eliphius, par A. Digot. Notes sur la chapelle de Lhor, par Jaxel. Sur la découverte d'un cimetière mérovingien à Maizières-lès-Vic, par l'abbé Guillaume. Documents inédits sur Charles Marote et Jean-François Chamant, par Henri Lepage. Voies romaines de la partie occidentale de la cité des « Leuci », par Gaudé. Recherches archéologiques aux environs de Colombey, par E. Olry. Inscription sur le duc Charles V, communiquée par le chanoine X. Barrier de Montault, etc... 2 fr.

39. JOUVE. — Du réalisme dans la littérature et dans les arts. Discours prononcé à Troyes, en 1864, par l'abbé E. Jouve, vice-président de la section de littérature, de philosophie et des beaux arts, au Congrès scientifique de France. In-8° de 16 pages.

40. LAMENNAIS (de). — De l'art et du Beau, par F. de Lamennais. In-18 jésus de 354 pages. — Considérations préliminaires. Vue générale de l'art. Architecture. Sculpture. Peinture. Danse ou mouvement rhythmique. Musique. Poésie. Art oratoire. Du Beau et de l'Art dans leurs rapports avec le langage écrit. Résumé et conclusion.......................... 3 fr. 50

41. LEBEUF. — Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris, par l'abbé Lebeuf, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Nouvelle édition, annotée et continuée jusqu'à nos jours, par Hippolyte Cocheris, bibliothécaire de la bibliothèque Mazarine. Tome second. In-8° de 764 pages.. 12 fr.

42. MAES et WEALE. — Album des objets d'art religieux du moyen âge et de la Renaissance, exposés à Malines en 1864, photographiés par J. Maes, et décrits par W. H. James Weale. In-folio de 57 photographies représentant 110 objets, divisés en quatre parties : sculpture, orfévrerie, ornements épiscopaux et sacerdotaux, mobilier en cuivre et en fer ; avec 29 feuilles de texte. — Ce bel ouvrage est très-important pour les orfévres, les archéologues et les artistes en général... 200 fr.

43. MAISSIAT. — Jules César en Gaule, par Jacques Maissiat. Tome premier. In-8° de lv-389 pages. — Avant-propos. Introduction : Commentaires de Jules César. Notice géographique sur les régions du sud-est des Gaules, au temps de Jules César : partie physique, partie historiqne, résumé. Moyens militaires employés de part et d'autre dans la guerre de la Gaule : armes de main, armes de batterie, organisation des légions, attaque des places. Coup d'œil rétrospectif sur la guerre de la Gaule cisalpine et sur la politique des Romains contre les Gaulois d'Italie : extrait historique de Polybe, influence de la politique et des armes dans la guerre de la Gaule cisalpine. Invasion de la Gaulo celtique : émigration des Helvètes, César à Genève, muraille au bord du Rhône, antiquités locales concordantes. Résumé. — Le tome ii de cet ouvrage paraîtra incessamment; il contiendra : la guerre de Vercingétorix, les traces locales des événements, les conclusions historiques. — Le tome premier....... 10 fr.

44. MARTIGNY. — Dictionnaire des Antiquités chrétiennes, contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes, jusqu'au moyen âge exclusivement.

1° Étude des mœurs et coutumes des premiers chrétiens. Vertus, travaux, professions, luttes, épreuves pendant les six premiers siècles. Culte, liturgie, hiérarchie, discipline, symbolisme. Institutions relatives à la vie cléricale, religieuse, monastique, à l'assistance fraternelle, à l'instruction. Prédication, écoles, bibliothèques. 2° Étude des monuments figurés. Architecture, son origine, ses premiers essais dans les catacombes, églises souterraines, cryptes. Architecture en plein air, oratoires, basiliques, baptistères. Monuments funéraires, cimetières, sarcophages. Épigraphie, notions générales, caractères spéciaux des inscriptions chrétiennes, leur application à l'apologétique catholique. Iconographie, antiquité et culte des images, explication archéologique et morale de tous les sujets historiques et symboliques, retracés par les arts d'imitation dans les monuments de toutes sortes. Numismatique, signes de christianisme graduellement introduits dans la monnaie publique, depuis le IVe siècle jusqu'à la chute de l'empire d'Orient. 3° Vêtements et meubles. Vêtements des apôtres et des premiers chrétiens, des clercs dans la vie privée et dans les fonctions sacrées. Meubles, instruments, ustensiles divers pour l'usage de la liturgie, pour la vie commune, etc.; par l'abbé MARTIGNY, curé-archiprêtre de Bâgé, chanoine honoraire de Belley. Grand in-8° de VIII-676 pages, imprimées sur deux colonnes, avec 270 gravures sur bois.. 15 fr.

45. MÉMOIRES de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'Or. Tome sixième. Années 1861-62-63-64. In-4° de XXVII-283 pages et de 3 planches qui représentent les plans du pays de la Montagne, de l'abbaye de Saint-Seine et du monastère du Val-des-Choux. — Comptes rendus des travaux de la Commission départementale des antiquités. Saint-Philibert de Dijon et l'architecture romane en Bourgogne, par PAUL FOISSET. Mémoire sur les origines de la famille Berbisey, à l'occasion d'un hôtel ayant appartenu à cette famille, par JULES D'ARBAUMONT. Le Clos de Vougeot, par MM. D'ARBAUMONT et FOISSET. Essai historique sur la Sainte-Chapelle de Dijon, par J. D'ARBAUMONT. Un épisode de l'histoire municipale de Dijon, par GRASSET. Rapport sur les fouilles de Landunum, par L. COUTANT. Note sur une inscription des thermes gallo-romains du bourg de Vertaut, par PROTAT. Rapport sur les peintures murales de l'église de Bagnot, par H. BAUDOT. Histoire des principales fondations religieuses du bailliage de la Montagne, par MIGNARD.. 15 fr.

46. MÉMOIRES de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers (ancienne académie d'Angers). Nouvelle période. Tome sixième. 1863. In-8° de 370 pages. — Sur la polémique qui s'est élevée à l'occasion de Henri Arnauld, évêque d'Angers au XVIIe siècle, par BOUGLER. Note sur un personnage figurant parmi les statues nommées ordinairement Saints de Solesmes, par E. LACHÈZE. Note sur des fragments du cartulaire de la Chapelle-Aude, par d'ESPINAY. La féodalité et le droit civil français, par D'ESPINAY. Antiquités carlovingiennes, numismatique angevine, antiquités féodales, par GODARD-FAULTRIER. Catalogue des Manuscrits de la bibliothèque d'Angers, par A. LEMARCHAND. Appendice aux actes de Saint-Florent, prêtre et confesseur, par le chanoine X. BARBIER DE MONTAULT........................... 6 fr.

47. MÉMOIRES de la Société des Antiquaires de l'Ouest. Tome XXVIII. Année 1863. In-8° de XV-648 pages et de 10 planches représentant l'épigraphie du Haut-Poitou dans la période gallo-romaine, dans les premiers siècles chrétiens, aux XIe, XIIIe, XIVe, XVIe et XVIIIe siècles, et la chapelle de Notre-Dame-du-Salut, à Angoulême. — Procès-verbaux. Épigraphie du Haut-Poitou, par LE TOUZÉ DE LONGUEMAR. Notice descriptive de la chapelle de Notre-Dame-du-Salut, connue sous le nom de Chapelle de Saint-Gelais, à Angoulême, par ALPHONSE TERNEAU DE ROCHEBRUNE. Biographie.. 8 fr.

48. MÉMOIRES de la Société d'archéologie lorraine. Seconde série. VIe volume. 1864. In-8° de 295 pages et de 8 planches, dont 4 coloriées, représentant les décorations des chapitres de

Lorraine, la Kellergasse et les Hallettes de Fénétrange, des emblèmes de métiers, une inscription de la confrérie du Saint-Sacrement, la carte des environs de Dieuze, la verge du bedeau de Mattaincourt et le fac-simile d'un dessin de Siméon Drouin. — Mémoire sur les décorations des chapitres de Lorraine, par A. Digot. Les Corporations de Fénétrange, par L. Benoit. Intervention de Charles III, duc de Lorraine, dans les affaires de la Ligue, en Champagne, par Henry. Note sur l'origine de Dieuze, par A. Ancelon. Inventaire du trésor de l'église de Mattaincourt, en 1864, par l'abbé Deblaye. Notice sur deux sceaux inédits, par A. Digot. Détails sur la décoration de la chapelle ducale, par l'abbé Guillaume. Sur le vœu de la ville de Nancy, à Notre-Dame-de-Bon-Secours, par Henry Lepage, etc. — Ce volume........ 3 fr.

49. Mémoires de la Société d'archéologie de littérature, sciences et arts d'Avranches. Tome troisième. 1864. In-8° de 568 pages. — Histoire et glossaire du normand, de l'anglais et de la langue française, par Ed. Le Héricher. Recherches sur les agitations de la Fronde en Normandie et sur les violences qu'exercèrent les soldats, en 1649, aux environs d'Avranches, par A. Laisné. Essais de traduction d'Odes d'Horace, par Ch. Halley. Rapport sur les travaux de la Société, depuis 1859 jusqu'en 1861, par Ph. Loyer, secrétaire.

50. Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts, du département de la Marne. Année 1864. In-8° de 182 pages.

51. MENJOULET. — Chronique du diocèse et du pays d'Oloron (Béarn méridional et Soule), par l'abbé Menjoulet, archiprêtre d'Oloron. Tome premier. In-8° de VIII-518 pages. — Introduction : origines historiques, géographie ancienne. Chapitres 1 à 8, de l'an 400 à 1481 : établissement du christianisme et commencements des vicomtés de Béarn et de Soule. Restauration du diocèse d'Oloron. Première croisade. Mort de Gaston-le-Croisé. Hiérarchie sociale en Béarn et en Soule au XIIe siècle. Établissement de la Cour-Major en Béarn. Mort de Roger-Bernard, premier vicomte de Foix-Béarn. Grand schisme d'Occident. Avénement des comtes de Foix-Béarn à la couronne de Navarre (1378-1481). — Notes et pièces justificatives. — Le second volume de cet ouvrage paraîtra prochainement. — Le premier volume............... 5 fr.

52. NOÉLAS. — Légendes et traditions foréziennes, recueillies et annotées par Frédéric Noélas, membre de la Société française d'archéologie. In-8° de XI-394 pages, d'une carte du Roannais à l'époque gallo-romaine, et de 10 planches qui représentent le château de Boisy-le-Fort, les remparts de Saint-Haon, la tour de Saint-André, le château de Lespinasse, la Bénissons-Dieu, les ruines de Montmorillon, le roc Py-se-Lance, Saint-Maurice, le château de Saint-Polgues et les Cornes d'Urfé. — Introduction : un peu de philosophie à propos de légendes. Le siége de Saint-Haon. La ville de Lespinasse. La Bénissons-Dieu. La Font-Sainte-Luce. Les pierres Saint-Martin d'Ambierle. Le roc Py-le-Mortier. Les fées de Châtel-Montagne. La Pierre-Croisée, Sainte-Marie-des-Bois. La ville d'Amions. Notre-Dame-de-La-Val.

53. PHELIPPOT. — Notice historique sur Rivedoux (Ile-de-Ré) et sur ses anciens seigneurs, suivie de l'arbre historique et généalogique de la maison d'Hastrel et d'un précis historique sur les principales alliances de cette maison, publiée par Th. Phelippot, conservateur des monuments historiques de l'Ile-de-Ré, membre de plusieurs sociétés savantes. In-4° de 80 pages et de 2 planches.. 2 fr.

54. PINCHART. — Roger Van der Weyden et les tapisseries de Berne, par Alexandre Pinchart, chef de section aux Archives du royaume de Belgique. In-8° de 26 pages.

55. POIRSON. — Histoire du règne de Henri IV, par A. Poirson, conseiller honoraire de l'Université. Seconde édition, considérablement augmentée. Deux volumes in-8° de LII-672 et

674 pages. — Introduction. De l'avénement de Henri IV à la fin de la première campagne (août 1589-janvier 1590). Depuis la fin de cette première campagne jusqu'à l'ouverture des états généraux de la Ligue (février 1590-janvier 1593). Abjuration du roi et prorogation des états de la Ligue (26 janvier-8 août 1593). Trêve à la déclaration de guerre à l'Espagne (août 1593-janvier 1595). Documents historiques. Commencement des guerres contre l'Espagne et contre la Savoie (janvier 1595-janvier 1601). Événements politiques pendant la période de 1600 à 1610... 14 fr.

56. POIRSON. — Histoire du règne de Henri IV, par A. Poirson, conseiller honoraire de l'Université. Troisième édition. Deux volumes in-12 de LII-672 et 676 pages.......... 7 fr.

57. POIRSON. Histoire du règne de Henri IV. Atlas pour la guerre, les travaux publics, les beaux-arts pendant ce règne, publié sous la direction de A. Poirson, avec les textes et les légendes des auteurs contemporains, accompagnant les planches. Première livraison. In-folio de 8 pages de texte et de 6 planches qui représentent le plan des opérations militaires de la bataille d'Arques; celui du siége d'Amiens, en 1597; idem dressé au XVIII[e] siècle; le plan du siége de Montmélian (1600); la vue perspective du Collége de France, bâti par Henri IV; « l'admirable dessein de la porte et place de France, avec ses rves, commencée à construire es Marestz dv Temple, à Paris, dvrant le règne de Henry le Grand, 4[e] dv nom, roy de France et de Navarre, lan de grace mil six cens et dix, par Clavde Chastillon Chaalonnois ». Cette gravure, infiniment curieuse pour ce temps-ci, auquel elle montre ce que Henri IV projetait pour l'embellissement de Paris, était d'une rareté extrême et presque introuvable. M. Poirson a rendu un grand service à l'art et à l'histoire, en la publiant à grands frais. Cet atlas aura deux livraisons; la première est de... 10 fr.

58. POTTIER. — Description d'une Verrière de l'église Saint-Vincent de Rouen, nouvellement restaurée, représentant une allégorie mystique, par André Pottier, conservateur de la bibliothèque publique et du musée départemental d'antiquités de Rouen. In-8° de 23 pages.

59. Publications de la Société d'archéologie dans le duché de Limbourg. Tome premier. 1864. In-8° de 376 pages et d'une planche qui représente un chapiteau, style roman du XII[e] siècle. — Procès-verbaux. Fragments de vases trouvés à Wittem, par Joseph Van der Maelen. Recherches sur Attuatuca et Corriovallum, par J. Russel. Extraits d'anciens registres de rentes et de biens de l'église Saint-Servais, à Maestricht, par Al. Schaepkens. Notice sur la commune de Zepperen et son église monumentale, par P. Ulens. De la poterie dite Samienne ou Sigillée, par H. Schuermans. Notice historique sur l'ancienne seigneurie et ammanie de Millen, par J. Russel. Cartulaires de la prévôté de Meerssen, par Alexandre Schaepkens. Essai historique sur les armoiries, cris d'armes et devises des souverains et états de l'Europe, par J. Van der Maelen, etc... 8 fr.

60. QUICHERAT. — Les Trois Saint-Germain de Paris, par J. Quicherat, membre de la Société impériale des Antiquaires de France. In-8° de 25 pages. — Saint-Germain-des-Prés, Saint-Germain-l'Auxerrois, Saint-Germain-le-Vieux, démoli en 1802.

61. RAILLARD. — Les principaux ponts du moyen âge, à Metz, par Raillard, ingénieur des ponts et chaussées, membre de l'académie impériale de Metz. In-8° de 100 pages, du tableau récapitulatif des dépenses et travaux faits à ces ponts, depuis leur construction au XIII[e] siècle jusqu'à nos jours, et d'une planche représentant les ponts de Metz. — Exposé préliminaire. Les ponts Saint-Georges, des Morts et Pontiffroy. Le Moyen-Pont. Les Grilles ou « Baires » du Moyen-Pont. Le Pont de Moulins. Système de construction des ponts de Metz. Époque de la construction des ponts de Metz. L'impôt des habits des morts...................... 2 fr. 50

62. ROCHAMBEAU (de). — Mémoire sur les sépultures en forme de puits, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par A. de Rochambeau, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 37 pages et de 2 planches qui représentent les plan, coupe et tableau comparatif des puits-sépultures découverts en France.. 2 fr.

63. ROUX. — Des formes diverses de la Satire dans la littérature française du moyen âge, par Roux, professeur de littérature française à la faculté des lettres de Bordeaux. In-8° de 72 pages.

64. SAINT-ANDÉOL (de). — Une église cathédrale du Ve siècle et son baptistère. Saint-Étienne de Mélas (Ardèche), par le vicomte de Saint-Andéol. In-8° de 23 pages, avec 2 planches représentant le plan de l'église Saint-Étienne et de son baptistère, leur façade et leur intérieur. 1 fr.

65. SAINT-ANDÉOL (de). — Les sept monuments chrétiens de Lyon, antérieurs au xie siècle, par le vicomte Fernand de Saint-Andéol, membre de l'Académie delphinale. In-8° de xxiii-104 pages. — Introduction. Notice sur l'église Saint-Martin d'Ainay. Notice sur la façade de la Manécanterie. Notice sur la crypte de Saint-Nizier. Notice sur la crypte de Sainte-Blandine et la sacristie de l'église d'Ainay. Notice sur la tour-trésorerie de l'église Saint-Pierre. Notice sur l'église « romaine » de Saint-Irénée.. 2 fr. 50

66. SAINT-ANDÉOL (de). — Un Oppidum gaulois retrouvé, lecture faite à l'Académie delphinale, le 6 juin 1862, par M. de Saint-Andéol. In-8° de 8 pages et d'une planche..... 1 fr.

67. SAINT-ANDÉOL (de). — Le Trophée de Quintus Fabius M. Æmilianus, suivi d'une note sur la crypte de Saint-Laurent, à Grenoble, par M. de Saint-Andéol. In-8° de 16 pages et d'une planche.. 1 fr. 25

68. SCHAEPKENS. — Porte de l'ancienne enceinte à Wyk-Maestricht, par Alexandre Schaepkens, président de la Société d'archéologie du duché de Limbourg. In-8° de 4 pages et d'une planche.

69. SCHAEPKENS. — Cartulaires de l'ancienne prévôté de Meerssen, par Alexandre Schaepkens, président de la Société d'archéologie du duché de Limbourg. In-8° de 19 pages.

70. SCHAEPKENS. — L'Art appelé autrefois barbare, par Arnaud Schaepkens, membre correspondant de la Société d'archéologie du duché de Limbourg. In-8° de 4 pages et de 2 planches.

71. TAILLIAR. — Fêtes religieuses à Douai au xviie siècle, par Tailliar, président de chambre honoraire à la Cour impériale de Douai. In-8° de 144 pages, avec le plan de la ville de Douai au xviiie siècle. — Translation à Douai des corps des deux martyrs Térentien et son compagnon (juillet 1613). Célébration par les jésuites de Douai de la canonisation des saints Ignace et François Xavier (juin 1622). Assemblée provinciale des frères prêcheurs, tenue à Douai (10 et 11 mai 1631). Célébration par les dominicains de Douai de la béatification d'Albert le Grand (septembre 1635). Les reliques des saints Maurant et Amé sont mises dans de nouvelles châsses (1638-1639). Cérémonies observées à Douai lors du passage du père Thomas Turcus, maître général de l'ordre des dominicains (mai 1647). Résumé. Douai au xviie siècle. Topographie et monuments. Établissements religieux. État civil et militaire. Université, facultés et colléges. Sciences et lettres. Culture des arts.. 5 fr.

LA GRANDE CHÂSSE[1]

L'on a très-peu traité jusqu'à ce jour le sujet qui nous occupe au point de vue où nous nous plaçons. Il faut convenir, néanmoins, qu'il importait, pour entreprendre une tâche aussi difficile que la renaissance de notre art religieux, de pénétrer avant tout les causes de l'ordre intellectuel et moral qui l'avaient conduit de la première apparition de son germe à l'apogée de son développement. Entre toutes les impulsions qu'il avait reçues, il n'y en eut pas de plus forte que la foi à la présence réelle de Dieu en l'eucharistie pour lui donner un caractère d'élévation, d'aspiration vers le ciel qu'il a seul revêtu au point où il l'a porté dans sa libre expansion. Et pour en revenir sans cesse à notre inappréciable miniature en métal d'un original sans autres mesures que celles du goût et de la raison, synthèse coulée en bronze de la croyance générale à ce dogme de la transsubstantiation, ne serait-on pas tenté de dire, suivant une expression de l'érudit oratorien Pierre Lebrun, que la Grande Châsse serait l'ouvrage « d'un Grec latinisé ou d'un Latin grécisé », qui aurait voulu faire comme un composé des liturgies de Rome et de Constantinople traitées à sa façon d'artiste théologien? L'art a ses visions comme la sainteté ; il a ses vues intuitives comme la prophétie ; il a aussi sa doctrine, qu'il écrit à sa manière, comme un père de l'Église. Qui oserait donc soutenir que la main de l'orfévre, dont l'habileté a fondu, ciselé et émaillé l'esquisse d'or d'un projet non encore réalisé dans son intégrité, n'a pas été l'instrument d'un esprit véritablement inspiré d'en haut pour la glorification du Dieu incarné sur l'autel? L'incarnation, dont l'accomplissement, dont la manifestation est partout à tous les degrés de la nature, depuis le minéral qui se végétalise, depuis le végétal qui

1. Voir les « Annales Archéologiques », volume XXV, pages 5-23.

s'animalise, depuis l'animal qui s'organise en l'homme, depuis l'homme qui se divinise en l'hostie, devait recevoir de l'art le plus haut témoignage d'imagination et de configuration qu'il pût concevoir. Rien ne pouvait mieux correspondre à cette idée d'ascension des choses jusqu'à leur auteur que cette création d'un simple ouvrier peut-être, élu du ciel, génie entre les hommes, qui la symbolisait ainsi dans une projection centrale et magistrale telle qu'il s'en est toujours reproduit d'une manière ou d'une autre depuis la dernière révélation.

Et je poursuis ma pensée jusqu'au bout, parce que j'ai trop grand souci de l'intérêt artistique pour m'arrêter en chemin. Nous avons déterminé par les textes l'emplacement du sanctuaire, et, par les faits encore subsistants des temps anciens, la collocation de l'autel. Cette première donnée, toute de bon sens et de bon goût, conquise à grand'peine sur l'histoire, nous est encore confirmée par deux éclatants témoignages que nous allons rapporter. Le premier est une vue cavalière de la métropole de Reims, telle qu'elle aurait été si elle était parvenue à son achèvement complet. Dans ce dessin de l'inimitable crayon de M. Viollet-le-Duc, nous voyons sept tours couronnées de flèches de plus en plus élevées, à mesure que l'on s'approche de la centrale qui les domine toutes. Rappelons à notre mémoire ce que nous avons dit plus haut, et l'on verra que cette grande pyramide n'est autre que le diadème qui devait recouvrir la table immaculée, la table de la consécration, au point même où elle est encore aujourd'hui, malgré toutes les exigences du passé pour les sacres des rois. Ailleurs, l'artiste écrivain, usant de sa plume et non plus du trait pour rendre son idée avec même verve, dit : « C'étaient neuf tours qui accompagnaient la grande cathédrale du pays chartrain. Ce monument, complétement achevé avec ses neuf flèches, se surpassant en hauteur jusqu'à la flèche centrale, eût produit un effet prodigieux. » Le même encore dans le plus beau trait de son règne, car c'est régner que de gouverner les arts comme il les traite souverainement, dans son élégante aiguille de Notre-Dame de Paris, ne vient-il pas corroborer le principe que nous cherchons à remettre en vigueur? Eh bien, cette impression, déposée dans une âme dévorée d'activité, n'a été ni sentie ni comprise comme elle le devait être; elle est demeurée stérile; elle ne sortira pas de son état d'incubation, comme ces abcès froids qui n'aboutissent point. Aucun édifice de M. Viollet-le-Duc ne reflète rien de cette inspiration spéciale. Il n'en a eu qu'une fois un souvenir d'archéologue, et il l'a trahi, pour nous, intraitables critiques, en ne suivant pas l'inestimable dessin laissé par Percier, pieusement reproduit par M. Boeswillwald. Que ne gardait-il sa charmante composition pour un édifice magistral de lui à Paris, en province, à l'étranger !

Hélas! nous avons à déplorer bien d'autres infractions de la règle qui nous semble, à nous, bien plus artistique qu'hiératique ou sacrée. Au concours ouvert dernièrement pour la construction d'une église dans une ville voisine de Paris, cinquante-six projets ont figuré dans l'exposition qui en a été faite au château de Rambouillet. Cet appel, fait par le pays intéressé dans la question, avait été préparé sous les plus raisonnables et favorables auspices de l'autorité. Parmi tant d'études, presque toutes consciencieuses, mais inégalement réussies, pas une seule n'a tenu compte de la tradition qui donnait la plus haute idée de la hiérarchie dans le monde. Aucun des concurrents n'avait carrément posé, comme nos siècles chrétiens, une éminence principale au point où il ne devrait jamais manquer d'y en avoir une. Peu importe l'effet en perspective d'un clocher pyramidal sur l'entrée qui semble menacer chute par défaut d'appui en avant, d'autant plus frappant qu'en arrière la protection est plus assurée par toute la longueur du vaisseau ; peu importe le long gisement du corps de l'édifice sans ligne verticale qui en rompe la monotonie; peu importe la maigreur même du campanile en façade et sa disproportion en tous sens; la tyrannie de l'habitude, l'affreuse pression d'un mauvais usage, commande l'inobservance de la loi; et puis l'oubli, les omissions des maîtres, certaine vanité qui se blesserait de soumettre la truelle à la houlette pastorale ou mieux à l'enseignement liturgique, enfin ce je ne sais quoi de l'omniscience et de l'omnipotence de métier, qui ne tend à rien moins, de son côté, qu'à l'infaillibilité dans son rôle, un peu de tout cela réuni dans l'esprit de chacun, chefs d'école et disciples, sans parti avoué expressément des uns ni des autres, souvent aussi le despotisme du savoir qui ne veut pas que rien ait manqué à sa pénétration ou à son étendue, voilà d'où viennent les obstacles à la rénovation surtout de l'architecture religieuse. La singularité, pour ne rien dire de plus, gouverne tout ce que celle-ci produit de son fond.

Entre les rivaux heureux de la gymnastique au crayon de Rambouillet, en est-il un seul qui ait traité la matière de son travail sous son vrai rapport liturgique? L'un des plus favorisés de l'opinion avait admis un chœur plus grand que la nef. Son émule en invention faisait cette partie réservée presque de même dimension que l'espace donné au public. Tous laissaient envahir le sanctuaire par les laïcs, et beaucoup y permettaient le passage même des femmes pour se rendre aux pièces des services préparatoires. Je le demande, que deviennent les prescriptions, les convenances, les plus simples marques de respect du saint lieu, en présence de pareilles confusions du sacré et du profane, là où devrait régner la plus stricte observance de leur séparation? On nous répondra, avec le sourire sur les lèvres, que ce sont là

minuties d'antiquaire, petitesses de détails, rites méticuleux, que nous voulons faire revivre aux dépens des vrais et beaux effets de composition. On nous laissera repartir que tout est blessé du même coup dans le parti de donner au ministère de deux prêtres, quel que soit leur accompagnement obligé, plus qu'à toute une assemblée en rapport de nombre avec une population de cinq à six mille âmes; et c'est ce qu'ont fait, sans en excepter un seul, les plus heureux combattants de cette arène qui vient de se fermer, en attendant que les jurés-maîtres aient décerné le prix d'exécution au dernier vainqueur. Mais, qui ne sait d'avance que le jugement sera conforme au mépris systématique dont nous nous plaignons pour nos plus vieilles pratiques, à ce dédain qui ne recule pas devant les faits de la science recueillis pour lui et contre lui, sans profit pour personne, comme nous croyons l'avoir démontré dans l'intérêt de tous?

Autre court récit d'un autre mécompte pour nous, venu d'un même genre de violations non réparées, malgré nos instances et les promesses qui s'ensuivirent. Un mien ami a bâti une chapelle de château, dont l'extérieur ne laisserait rien à désirer à l'esthétiste, si une lacune ou plutôt une tache de presque rien venait à disparaître de son sommet. Il s'agirait simplement de remplacer le fleuron terminal, le finial du petit campanile bien en son point de domination, cette fois, par une croix. La piété éclairée du châtelain, le goût parfait de la châtelaine, avaient accepté cette transposition avec empressement, et le plus intéressé de tous à ce qu'elle eût lieu l'avait ardemment sollicitée des deux fondateurs, qui n'y ont plus pensé après leurs premiers regrets, leur tact n'étant plus mis en éveil sur ce point délicat. La faute a persisté; la gravure l'a propagée; et nous l'avons trouvée reproduite, commise à nouveau, copiée trait pour trait au milieu de l'isthme de Suez dans une petite église élevée sur le patron de celle de Toutvent en Berry, par les soins de M. de Lesseps, à la station du Seuil, près du lac Timsah, en plein désert de l'Égypte, sur le chemin du Sinaï. N'est-il pas pénible de voir deux modèles d'édification et de zèle chrétien, de foi élevée en toute expression, comme ceux qui sont connus sous le nom vénéré et béni d'Amédée Thayer, concourir à perpétuer un désordre qui pouvait si bien être évité? N'est-il pas douloureux de savoir l'homme de mérite et de science pratique de leur choix, qui a pu mettre son seing d'Aymar Verdier à de vraiment beaux et bons ouvrages de sa carrière, de le savoir promoteur et fauteur avec complicité de ses illustres clients, d'un scandale non intentionnel, il est vrai, quoique volontaire, que déploreront tous les chrétiens de l'Orient, tous les visiteurs de l'Europe, par l'abaissement de la croix à côté du croissant, dans le champ de sable de Kantara, qui a sa mos-

quée près de notre temple catholique et français! Et remarquons que le souverain égyptien n'eût pas fait le moindre obstacle au triomphe de notre signe religieux en son propre domaine, dans sa sphère, au pinacle qu'il devrait occuper : fâcheux exemple que nous avons donné là de l'infériorisation de notre culte en face de l'islamisme toujours jaloux, mais calme aujourd'hui, grâce aux bienfaits de notre civilisation. On ne s'attendait guère à trouver une faute diplomatique dans une simple erreur liturgique, que la pierre a répétée après nous jusqu'aux bords du Nil. Ainsi se propage le mal à pas de géant et malgré nous.

D'ici j'entends qu'on m'oppose l'aspect même de notre simulacre, qui ne porte pas la croix en son point culminant : notre représentation en raccourci se termine précisément comme la plus haute éminence de Toutvent par un fleuron des plus beaux qui soient en ce genre de décoration. L'orfèvre du moyen âge a su éviter le pléonasme qui se voit au tombeau du dernier évêque de Nîmes, si admirable de style, répétition de deux signes, formes ou figures semblables, l'une horizontale et l'autre verticale, immédiatement superposées pour l'œil, qui les saisit tout à la fois d'une seule impression à cause de leur peu d'étendue. Mais il n'en serait point de même dans la reproduction en grand; il n'y aurait à craindre ni superfétation, ni redondance, parce qu'il ne serait pas possible de découvrir d'une seule vue l'ensemble de la construction, de quelque côté qu'on l'abordât; et, pour cette raison, il est bon d'avoir du plus loin et du plus haut possible l'expression qu'on a droit d'en attendre, non à tout bout de champ, comme il se pratique à présent au moindre pignon ou tympan ou croupe de comble, mais en son vrai point d'élection, par-dessus tout ce qui l'entoure, produisant mieux de la sorte son expression symbolique du Très-Haut. On le voit assez, il n'est pas d'inutile difficulté, dès qu'il s'agit de justifier une exception qui devient un éclaircissement de plus en la soumettant à la réflexion. Nous n'avons point comme l'Espagne à poursuivre un ennemi avec toutes les aides de répulsion qu'elle a cru pouvoir employer pour se venger d'une irruption de barbares contempteurs de sa foi. Comme elle, nous n'avons point posé partout des croix et des cloches comme pour effrayer par les sens de l'intelligence les Maures, ses vainqueurs d'un moment, à jamais vaincus par elle. Plus sobres, plus économes qu'elle du premier et plus saisissable témoignage de nos croyances, nous n'en servons que mieux l'intérêt que nous voulons défendre, en ne le multipliant pas jusqu'à la satiété de l'esprit et de la vue : il est une mesure à tout.

Étant donc admise l'idée sainte et grandiose que le bronze et l'émail ont rendue dans leur fonte commune, telle qu'elle a été offerte à grands frais et

soins aux lecteurs des « Annales », non plus seulement comme la simple image d'un reliquaire, quelque sacré que fût l'objet de sa destination, mais surtout, pour notre dessein, comme l'expression la plus une et la plus complète qu'on puisse se figurer d'une église chrétienne, orthodoxe ou catholique, il nous reste encore à faire comprendre la différence qui existe entre celle-ci et la configuration des temples venus du paganisme jusqu'à nous. Et pour mieux faire saisir ce qui doit le plus frapper dans ce parallèle souvent fait par nous le long de nos voyages à travers presque tout le monde connu des anciens, qu'on nous permette encore une digression dans le champ de nos observations et de nos souvenirs les mieux gardés en dépôt pour nos vieux jours. Je ne rapporterai que mes impressions relatives au sujet que j'emportais partout et toujours avec moi; je ne parlerai que de ce que j'ai vu, de mes propres yeux vu, « ipsissimis oculis », et par là je convaincrai nos lecteurs, je l'espère, qu'un certain degré de philosophie, d'examen comparatif ne m'a point fait défaut pour asseoir mes jugements. Par-dessus tout, j'avais à cœur de constater les résultats d'un débat qui se fait entre un passé lointain qu'ensevelit un abîme, et qu'efface notre civilisation chrétienne, dont le flambeau nous a conduits à une tout autre culture de l'art inépuisable d'inspiration et de poésie, de beauté et d'application sans cesse renouvelée : toujours la mesure que j'ai prise a dépassé ce qu'elle touchait par la pensée; étonnante impression qui contredit, à mon grand regret, ce que j'ai lu et recueilli d'observateurs mieux acceptés du public, sans doute par l'exagération même de leurs récits. La nouveauté des choses, leur étrangeté, nous subjuguent, et nous voulons à notre tour faire subir la tyrannie qui nous a vaincus. Cet esclavage, je n'en ai voulu, ni pour moi, ni pour les autres.

Le plus vaste champ de mes remarques sur l'antique et le très-antique par rapport à nous, ç'a été l'Égypte. J'ai parcouru cette terre des Pharaons des bords de la Méditerranée jusqu'aux frontières de la Nubie. C'était bien la patrie du plus grand culte qui ait remué le monde, avec celui du Dieu de la Bible, avant notre ère. Quelle ne fut pas ma surprise, dès mes premiers pas au milieu de tant de prodiges! Là, le temple et le palais ne font qu'un. Là, les demeures royales et les retraites sacerdotales sont entrelacées dans une homogénéité parfaite. Jamais le trône et l'autel, si autel il y eut à ces époques les plus reculées, n'ont fait pareille confusion. Dans ces immenses dédales de péristyles, de portiques, de cours entourées de fantastiques colonnades, nulle place jamais pour le peuple. Aux princes, aux prêtres, tout; à Dieu, le plus petit réduit, un trou pour sanctuaire dans un monolithe sacré; au peuple, rien. Tel est le saisissant tableau que nous offrent les ruines semées sur le sol depuis

Memphis jusqu'à Syène, depuis les pyramides jusqu'aux carrières des obélisques, près l'île de Philé. Les cent portes de Thèbes n'étaient que les pylônes des habitations des rois; les aiguilles de granit rose annonçaient au loin ces entrées magnifiques des résidences souveraines et sacerdotales. Mais la divinité, perdue au milieu de tant de grandeurs humaines, au lieu de les dominer, n'apparaissait sous aucun symbole élevé aux regards du public. Cette règle générale des majestés de la terre, les seules exaltées dans ces vieux rites de l'Égypte, ne souffre qu'une exception peut-être, c'est la pyramide. Qu'est donc cette tente de pierre, plus solide par sa base que nos plus fortes murailles, plus indestructible dans ses parois que nos citadelles de terre, plus haute que les plus orgueilleuses et téméraires pointes de nos cathédrales, plus durable jusqu'ici qu'aucune autre œuvre de la main de l'homme? Enfin serait-elle le tabernacle de la vie et de la mort tout à la fois, puisqu'elle a, dit-on, recouvert les premiers actes religieux des Égyptiens, et qu'elle recouvre encore les momies de leurs plus anciens maîtres? S'il en est ainsi, la pyramide aurait pour nous une signification mystérieuse qui serait un titre de plus à faire valoir en faveur de notre opinion sur la valeur d'impression liturgique des éminences dans les édifices du culte; ce qui suit ajoutera à l'importance d'un sentiment que nous voudrions faire partager sans crainte.

A Gigé, aux pieds de ce géant du désert dont nous avons pu sonder la ténébreuse profondeur, sous le regard du sphinx colossal en beau granit rose qui domine le bord lybique de la vallée, un temple, le plus ancien, dit-on, du monde connu, de même matière que le colosse mystérieux qui devait à sa base se dégager des sables amoncelés par les siècles sur lui, d'un nom perdu dans les âges, et qui redevient, sous la plume de M. Mariette, notre grand égyptologue, le nom même de ce prodige mêlé d'homme, d'animal et de Dieu; un temple entièrement différent de tout autre de cette contrée, seul de son mode, unique de sa forme depuis Memphis jusqu'à la limite extrême de notre voyage; un temple premier original, au dire de l'archéologie spéciale, type initial de son genre abandonné dès son apparition, puisqu'on ne le retrouve plus aux lieux qui l'ont vu naître; ce temple n'est autre que la basilique, la vraie basilique, dans son intégrité et simplicité parfaites, qui nous vient des Grecs par sa dénomination et de Rome par sa figure. En serait-il donc de lui, de sa configuration, comme de la colonne dorique qui se rencontre avec tous ses traits caractéristiques dans les grottes de Beni-Hassan, du côté de la chaîne arabique, presque en face des sables et des ruines de Gigé? Le style le plus beau de la Grèce et la physionomie la plus hiératique des lieux dédiés à la divinité des chrétiens nous seraient-ils venus de la même source cachée sous

le sol actuel ou dans les carrières de l'Egypte? On serait tenté de le croire, surtout en voyant le T, la lettre hellénique, et la croix sans tête des églises de Constantin, exactement tracées dans le temple du Sphinx. Vaisseau médian, nefs latérales, transept ou croisée du haut de l'édifice, rien ne manque à la similitude. On dirait une crypte chrétienne, si ce n'était la mâle simplicité du travail qui décèle l'antiquité la plus reculée. Trois pierres, aussi de granit rose, deux verticales, une horizontale faisant linteau, toutes d'une seule pièce, et d'une hauteur de plusieurs hommes, polies comme un miroir, depuis tantôt plus de trois mille ans peut-être, composent chacune des travées de cette grande enceinte. Le plafond ou couverture n'était pas d'autres matériaux traités de la même façon.

Il est impossible d'imaginer œuvre plus simple et d'un effet plus frappant par son aspect imprévu. C'est comme la prophétie de la religion de l'avenir, sortie des entrailles de la terre; c'est le tracé élémentaire et grandiose en même temps de ce que l'art enfantera de plus vaste, de plus élevé, de plus compliqué dans ses ressources; c'est le plan jeté à fleur de sol, à une époque que la chronologie ne saurait guère déterminer; complétement isolé pour nous de tout similaire, en ce format crucial que nous lui avons si bien reconnu; c'est ce dessin spécial, étranger à tout ce qui l'entoure, aussi bien en Afrique qu'en Asie, qui paraît ne s'être montré là qu'une seule fois, jusqu'à ce qu'il ait été reproduit à profusion sous le souffle chrétien qui l'a toujours grandi en passant par toutes ses stations de l'Orient et de l'Occident civilisés. Devant les pyramides, complément probable du système divin de ces contrées, sous les grands yeux du sphinx, de cette tête d'une si douce majesté et de tant de mystère, devions-nous nous attendre à rencontrer construit en pierres indestructibles le signe jonchant la terre, qui deviendra plus tard universellement admis, consacré par un culte qui nous est venu de ces mêmes régions du Levant? Nous l'y avons vu avec plus d'étonnement peut-être que toutes les merveilles qui ont saisi d'admiration tant de bons esprits. L'enthousiasme des voyageurs qui ont écrit leurs impressions à la vue de ces lieux ne nous a point emporté aussi loin qu'eux; dans la sincérité de leurs récits, une tendance à l'exagération se fait jour à leur insu, tant la poésie du climat, du sol, des produits de la nature, les a vivement pénétrés; et le plus soutenu d'entre eux tous en son exaltation, M. Maxime Ducamp, le mieux fait pour ne pas laisser s'éteindre un moment sa passion de tout louer, ne nous a rien transmis de plus vrai, de plus intimement senti que ses pages indignées, où respire l'éloquence de la colère et de la répulsion à bon droit exprimées, quand il rapporte les exécrables, les abominables dégradations, pollutions effrontées commises par un Européen,

savant officiel en mission, sacrilége de l'art partout où il a passé, dans les tombes royales, à travers les ruines, les sculptures et les peintures que le temps et la barbarie avaient respectées; cet ami sauvage des mutilations n'est point nommé après ce beau mouvement de mépris et de dédain; scrupule surprenant d'un narrateur que nous imiterons. La main de cet homme, que l'odieuse envie aurait dû paralyser et sécher, ose encore signer après cela son nom. Que l'anathème de Maxime Ducamp lui soit une honte éternelle!

Mais si je partage les réprobations, les malédictions de bons juges, d'intelligences élevées, tout appliquées et dévouées au beau, il n'en est point de même des louanges exclusives, des approbations sans mesure, de tout ce qu'a fait l'Égypte. Malgré une expédition d'académiciens de toutes les branches de l'Institut, qui a eu pour but la même glorification, malgré les efforts tendant aux mêmes résultats de tant de visiteurs, aussi bien inspirés que ceux dont nous connaissons les appréciations en tant de bons livres, les sciences de l'Égypte, et ses arts surtout, restent encore lettres plus closes pour nous que ses hiéroglyphes. Est-il rien de plus incompréhensible, par exemple, que le fait de son ignorance des voûtes? Ses encorbellements des plafonds en pierre dans les palais d'Abydos et de Denderah, ne sont-ils pas des essais d'enfants après une civilisation de milliers de siècles toujours perdue dans la matière? La salle hypostyle de Carnac, cette grandeur de Thèbes qui nous est toujours présentée comme incomparable, le plus spacieux abri de la majesté royale, la majesté divine n'ayant à côté qu'un coin, un réduit, un antre, nous le répétons, cet immense portique a plus de pleins que de vides peut-être, plus de massifs de colonnes, que d'espace libre entre elles, en sorte que l'étendue laissée à l'homme, à l'air et à la lumière, n'est presque rien, relativement à la surface occupée par ces appuis sans nombre qui n'accusent qu'impuissance à se dégager de leur encombrement. Quelle distance de ces constructions à celles des Romains, qui répudient toutes ces accumulations d'étais, qui repoussent tous ces envahissements de supports, par leur génie d'invention, par leur émulation à surpasser tout ce qu'ils avaient conquis de grand sur la terre. Il est vrai, nous le reconnaissons, l'Égypte a posé partout dans ses monuments des assises immortelles; mais nulle part elle n'a su y tailler un claveau de voûte. Comme ses vainqueurs, elle n'a pas fait en calcaire de ses cavernes ce qu'elle a essayé avec ses briques crues durcies au soleil. C'est là un trait de supériorité qui ne sera pas contesté et qui sera à jamais un obstacle, une barrière infranchissable, entre le vieil art des bords du Nil et les applications modernes des modes de construire qui nous ont été transmis de Byzance et de Rome. Laissons aux désœuvrés de la société, aux favorisés de la fortune, les

adorations stériles, les chants de regrets d'un passé qu'on croirait appartenir à une autre création que la nôtre, tant est profond l'abîme qui sépare l'antique africain du monde présent. La voûte est l'image du ciel. L'Égyptien n'a connu que la terre ; il n'a symbolisé qu'elle dans ses plus grandes conceptions. Les pyramides sont ses seules aspirations vers la patrie d'en haut : qu'elles nous soient donc un témoignage de plus des élans de l'âme vers son auteur.

Pour nous, nous n'avons rien à tirer de cet empire animé, à son origine, d'une vie lente et solennelle, royaume mort aujourd'hui, nécropole de deux cents lieues de long sur deux, trois ou quatre de largeur en moyenne, cimetière encadrant ses cultures de ses deux files de catacombes, fermé à toute imitation même pour nos tombeaux. Il nous faut, à nous, d'autres enceintes, libres, dégagées, ouvertes à tous, couvertes pour tous, de hautes projections pour le Très-Haut, des parties élevées et réservées pour le sacerdoce, d'autres de grand air, d'immense aspect pour les assemblées qui ne peuvent plus être refoulées au dehors ; il nous faut l'église. Les Grecs avaient appelé de ce nom, ἐκκλησία, ἐκκλησιαστήριον, le lieu de leurs jeux scéniques. Vitruve, Perrault, dans sa traduction de ce grand architecte, Selvagio, dans son traité des rites, nous apprennent que les habitants de Tralles appelaient ainsi le petit théâtre de leur ville, peint « de toits en rond, de dômes, et sur tout cela un second ordre où il y avait d'autres dômes, des porches, des faîtes que l'on ne voyait qu'à demi ». La foi chrétienne n'a fait que généraliser cette dénomination pour elle, et consacrer à son usage les représentations indiquées en ces traits de pinceau si bien reproduits par son architecture. Partout où elle a trouvé une pensée sublime d'expression, une image agrandie des formes qui convenaient le mieux à son esprit, elle les a saisies avec empressement, et les a réalisées avec ardeur en dépassant de beaucoup ce qu'elle a rencontré sur son chemin. A peine sortie de dessous terre, ne nous a-t-elle pas donné et le baptistère de Constantin, et Sainte-Sophie de Constantinople, et la vaste rotonde du Saint-Sépulcre, témérités de ce temps, fertile en miracles qui se sont perpétués à travers les siècles pour nous donner la synthèse de tant d'efforts dans notre archétype byzantin, sinon de naissance, du moins de physionomie tout orientale. Nous revenons à notre point d'admiration par les voies les plus éloignées ; car il a été constamment la concentration de nos études, de nos recherches, de nos réflexions ; et où que nous soyons allé dans nos plus longues pérégrinations, nous lui avons rapporté tout ce que nous aimions le plus soumettre à notre examen des lieux, des coutumes, des usages, dans le but de nous le faire encore apprécier davantage.

Aussi bien tout ce qui peut nous rappeler un rapport, une analogie quel-

conque avec cette précieuse maquette, d'or par sa valeur céramique, d'or par le travail délié qui la constitue, d'or encore par ce résumé parfait d'idées, de données artistiques, d'applications possibles où elle conduit, tout ce qui tend à nous rapprocher d'elle par le principal trait de sa physionomie, a pour nous un entraînement que nous voudrions communiquer, une séduction que nous aurions à cœur de faire partager. Sa belle coupole à port byzantin n'a pas besoin de son style, à proprement parler, pour exciter en nous le désir de la faire aimer, le zèle de la faire reproduire en toutes matières ; c'est la pensée qui s'attache à ce couronnement majestueux d'un ensemble qui ne serait pas complet sans lui ; c'est le témoignage que rend cette auréole de l'édicule et de l'édifice élevé à sa plus haute puissance, témoignage de croyance, de convenance obligée, de respect sacré, qui se change pour nous en loi, en devoir, dès que nous avons en vue une construction religieuse de notre rit. Je le sais, on nous dira que les basiliques des premiers siècles n'ont point eu cette éminence du dôme, devenue elle-même, un peu plus tard, comme une nécessité dogmatique, une voix de la pierre qui annonce la présence de Dieu même. Mais il est incontestable que, dès Constantin, du temps de Grégoire de Tours, dans les Gaules, une hauteur, une saillie d'honneur apparaissait déjà au dedans par-dessus l'autel, ou plutôt l'autel, comme le veut son nom, n'était autre que cette élévation elle-même, dont la base était la table de la consécration. C'était la tour intérieure qui sortit presque en même temps des faîtes, tantôt en simples protubérances de marbre, quelquefois d'argent, d'airain, mais toujours différentes, du reste, de la toiture ; tantôt en coupoles d'abord élémentaires, puis de plus en plus compliquées de facture ; souvent, pour nous, en clochers centraux jusque dans les campagnes les plus abandonnées de ressources, ou bien en lanternes élégantes de tous côtés en Normandie, ou bien encore en flèches, en aiguilles, qui dépassaient tout ce qui les entourait en sublimité comme en perfection. Dieu étant admis présent dans le sanctuaire, sa majesté suprême se traduisait par tout ce que nous venons de dire, et c'est avoir forfait au principe, au dogme, que nous rappelons, d'avoir délaissé une pratique imposée par la raison comme par le goût, par la loi comme par l'esprit le plus élevé de convenance, par le sentiment du respect et de l'art divinisé.

La longueur des détails où nous nous sommes laissé entraîner nous empêche d'entrer en d'autres développements. Cependant, le sujet mériterait plus de soin d'analyse, d'examen, d'attention, que nous ne pouvons lui en donner dans un article déjà trop étendu. Mais, avant de terminer, nous devons dire notre joie de voir le principe que nous défendons appliqué en plein Paris avec

une résolution de retour aux vraies traditions que nous n'attendions guère dans ce siècle. Est-ce intention, est-ce caprice, est-ce étude du passé, est-ce science du droit et du devoir chrétien en architecture, qui nous vaut cet effort de coupole, d'un imposant aspect, ma foi, de loin, de près, en face, en arrière, de côté, cette tentative de dôme, que j'appellerais à la romaine s'il n'était tout fait à la française, avec le fer qui le rendra plus incombustible peut-être qu'indestructible, cet essai de rotonde assise sur ses appuis d'une autre façon que ses devancières, Saint-Augustin de Paris, où, malgré les reproches, les griefs articulés contre lui, le parti préconisé durant tant de siècles s'accuse franchement, s'affirme de nouveau par une main dont nous devions peu espérer un tel présent. Que sont des lignes obliques et fuyantes de la plus disgracieuse manière à l'extérieur des bas côtés, et qu'après tout on peut faire disparaître par des ressauts habilement ménagés, si l'on veut? Que sont des caves assez peu réussies d'ailleurs, comme supplément propre à répondre à des exigences toujours croissantes de service, et d'autres dispositions peu satisfaisantes, si l'on considère l'effet religieux et grandiose qu'on a obtenu, si l'on tient compte de l'hommage rendu à qui de droit, c'est-à-dire à l'autel, pour qui tout est fait[1] dans cette économie, dans cet organisme de constructions? C'est le premier pas accompli dans cette voie et de ce temps-ci sur cette rive droite de la Seine; je fais une réserve pour une autre exception dont je pourrais à l'occasion parler un autre jour. Mais le temple qui s'élève un peu plus haut et plus loin du même côté, avec plus de succès assuré peut-être pour ses caractères moins hiératiques, avec son porche magnifique, le premier que nous ayons vu de ce grand accès qui, je crois, permet à couvert l'abord du seuil sacré, même à la pompe impériale à huit chevaux de trait, avec son campanile ou sa tour d'entrée, nous rappelant trop les trop sveltes minarets du Caire et d'Alexandrie, la Trinité, sans la majestueuse couronne qui devrait marquer son centre, sans l'auréole qui devrait rayonner à l'intersection de ses deux axes, n'en a sans doute qu'une harmonie de plus avec cette partie de la capitale toute païenne et toute juive, je dirai aussi musulmane, pour son horreur du bruit solennel des cloches et d'autres répulsions encore qui sont loin, bien loin d'être des vibrations de cœurs chrétiens. Entre les deux ouvrages qui se dressent rivaux pour une même destination, l'un portera gravement dans les airs sa grande signification de doctrine, lettre close pour presque tous aujourd'hui, et l'autre aura pour lui peut-être des préférences empreintes d'un sentiment qui aurait eu moins de prise dans l'âme de nos pères.

1. « Ainsi, tout ce qui est dans l'eglise doit être fait pour le maitre-autel. » (De Cordemoy.)

Ainsi, la mesure que nous avons prise pour circonscrire notre pensée, et qui peut tout mesurer de ce à quoi elle servait en son principe, ce pied-de-roi, vraie matrice du bon goût, de la proportion, de l'harmonie, de l'ordonnance, de la convenance, qui peut féconder toute entreprise du même ressort qu'elle en orfèvrerie comme en architecture religieuses, nous ne l'avons plus qu'en portrait, qu'en estampes, à notre disposition. Le patron sans égal, je dirais, si je l'osais, l'édifice, l'étalon de l'édifice sacré de notre rit, a été enlevé du milieu de nous par une dure trahison, par un scandale à jamais déplorable d'abandon. Si la morale ne condamne point une cupide aliénation de ce qui est beau à ce degré, comme elle flétrit la vente à prix d'argent de la vérité et de la vertu, l'archéologie, plus soucieuse de ces richesses perdues, a toujours pour elles des regrets mêlés de malédictions pour leurs contempteurs. Hélas! cette science qui ne s'attache qu'aux ruines, aux débris, aux os des vieilles civilisations, et que pour cela peut-être on dit ennuyeuse comme la mort, n'a-t-elle donc rien sauvé par ses vœux, par ses cris, par les élans d'âme et de cœur de ses sectateurs? N'est-ce pas elle qui a provoqué cette résurrection, cette renaissance chrétienne, que l'ingratitude de ses détracteurs, ses amis d'autrefois, n'a point encore effectuée malgré leurs promesses. Non, ce ne serait point de trop des efforts de tous, comme jadis, pour atteindre à la restauration désirée; et quand, pauvre manœuvre de recherches, l'antiquaire apporte sa pierre de réédification, de quel droit repousserait-on ce modeste et persévérant secours de l'étude, de la conscience et du dévouement? Je le dis sans crainte d'être démenti, les aspirations de l'art chrétien ne sont point satisfaites. D'où vient cet insuccès dans le labeur, cette stérilité dans l'abondance? Un jour, Chateaubriand, le premier instituteur de ce siècle dans les éléments de nos connaissances, consultait un savant jésuite, le P. Baruel, pour avoir le sentiment de ce bon juge sur le « Génie du christianisme ». Le sévère critique, rendant le manuscrit, dit avec gravité : « Pour chanter sa maîtresse, il faut en être amoureux. » Propos sérieux sous une écorce légère, mais jugement senti et vrai autant que concis, qui semble avoir été rendu pour d'autres justiciables de cet arrêt souverain. Notre maîtresse, à nous, ce doit être la liturgie, la connaissance des rites, des usages, devenus autant de lois, de commandements que l'on pratiquait universellement sans le savoir, et que l'Allemagne a, la première, malheureusement abandonnés dès avant son schisme; notre maîtresse, c'est l'esthétique, enfant trouvé partout, recueilli partout sans billet, sans étiquette sur ses langes, nouveau-né de tous les temps, nulle part abandonné, de tous côtés, au contraire, fêté, chauffé, choyé à l'envi sans intention ni prétention d'adoption ou de paternité, sentiment plutôt que livre,

pratique plutôt que cours d'école, poétique plutôt que théorie; enfin. c'est la hiératique.

Il faut en prendre son parti. de cette science qu'on craint tant de trouver aride, et qui est toute pleine d'harmonies. de ce code formulé en articles à volonté. ou chanté sur tous les tons dans notre passé artistique, il est nécessaire d'en retrouver l'âme et l'esprit pour en vivifier l'avenir de nos constructions spéciales. Tant qu'on rira de ses exigences, tant qu'on les repoussera comme tyranniques et inadmissibles pour l'artiste. la renaissance, attendue et annoncée depuis longtemps, ne se fera pas. Les jalons à grandes distances mis sur le sentier à peine tracé sous nos pas. sont des essais sans consistance pour nous ramener au vrai chemin. Et cependant. en adoptant une démonstration effectuée. vivante, visible. telle que nous l'avons dans la Grande Châsse, il nous a semblé que nous posions un précédent qui ne serait point à rejeter dans aucun camp. A la seule inspection de cet instrument, de cet ustensile saint, on se retrace de suite les grands et beaux enseignements qui se lisent couramment sur cette page immortelle. Par son seul aspect. elle nous dit ce qu'elle est comme contenant. Par son attitude et sa perfection. elle nous apprend qu'elle a été toute faite pour son contenu sacré ; la divine relique qu'elle a dû abriter sous la courbe de son beau dôme d'électre, ainsi que permettrait de dire M. de Laborde, l'un des plus renommés céramistes de l'Europe et de ce siècle, était le but de sa coupole. Qui n'aperçoit en ceci le dogmatisme de l'Église tout entière bâtie pour l'autel. et de son éminence maîtresse pour servir de couronne à ce piédestal porte-Dieu? Voilà comme nous sont tracées dans cet élément de tant de beautés à venir, les grandes lignes à suivre. les hauteurs à atteindre. pour produire les merveilleuses perspectives de nos temples; voilà comme serait le corps développé en entier du sanctuaire. sur les linéaments d'un simple reliquaire; voilà comme se relient le grand et le petit. à leur point de départ et à leur terme, dans une même pensée d'esthétique chrétienne, dans une même donnée de science hiératique.

La Grande Châsse, prise d'une seule vue de l'œil du corps et de l'œil de l'esprit, serait donc, suivant ces considérations, comme l'abrégé du monde moral, tel que l'a conçu la théologie catholique : elle serait la glace de miroir où se refléterait l'image parfaite de la société. C'est l'église qui, avec ses porches, ses parvis et ses colonnades, contient tout le peuple fidèle. C'est le temple, autre périmètre tracé plus haut par ses lignes d'apôtres ou d'évangélistes, pour renfermer tous les degrés de la hiérarchie. C'est le sanctuaire, dernier cercle concentrique qui. sous l'hémisphère de son « velum », nous cache Dieu comme une autre voûte du ciel; arbre. fleur et fruit de l'infini. autant

qu'il peut se montrer parmi nous. Puis à l'ombilic même de la vie, nous trouvons le germe divin, l'eucharistie. La pixide, terme innocent de la plus innocente des sciences, la pixide avec l'autel[1] et l'hostie constitue la triple unité du centre commun à tout dans ce vaste système, dans ce grand organisme de pierres vivantes et parlantes que nous appelons nos églises. Non, le paganisme de la Grèce, de l'Égypte, de l'Asie, ne nous a jamais rien montré de semblable. Il a fallu la doctrine chrétienne et l'art sorti de son sein, comme la corolle de sa tige, pour avoir la sublime représentation de notre vision de l'Église dans la Grande Châsse. L'éminence centrale, quelle qu'elle soit, d'ailleurs, dans tout édifice religieux à notre usage, est comme le soleil pour les êtres physiques, comme l'ostensoir pour les désirs de la foi, la lumière, l'éclat, la splendeur du vrai.

Pour achever de justifier tout ce que nous avons dit du temple catholique, pour appuyer ce que nous avons pu faire pressentir de notre sentiment sur les autels, nous nous retranchons en dernier lieu sous l'abri d'une autorité qu'on ne récusera point : « Sancti Patres, ut cœlum, qui supra sacram mensam eminet, fornicem conficiunt, ut totam vero terram præfiniunt quod a quatuor columnis ejus, quod ciborium appellatur, conclusum est, aut circumscriptum sacrum solum, in quo completur sermo propheticus, inquiens : operatus est salutem in medio terræ Deus. » — « Non; certainement », ajoute aussitôt Cordemoy, comme si c'était pour nous qu'il parlât, « ce n'est pas une chose nouvelle que de voir un ciboire voûté. Il n'y en eut jamais de vrais qui fussent autrement. Mais cette voûte n'était que la calotte exprimée ici par ces mots : « Fornicem ut cœlum », qui, ressemblant à une coupe renversée, appelée « ciborium », a donné son nom à tout ce qui était fait pour la soutenir. Et ce « sacrum solum » ou espace de terre contenu entre les quatre colonnes, était ce qui formait le sanctuaire, au milieu duquel Dieu, selon l'expression du prophète-roi, a opéré le salut des hommes. On voit bien que saint Germain faisait allusion à l'autel, où tous les jours Jésus-Christ continue dans le sacrifice non sanglant d'opérer notre salut. » — Et moi, de ce profond aperçu, je conclus par notre précédente définition de Dieu qui devient ainsi un centre partout, suivant le dogme fondamental de notre foi.

J'en ai fini avec ce produit de l'art, embryon d'un géant superbe, dont le génie de l'architecture, moins heureux que l'orfévrerie, dans ses conceptions,

1. S'il convient aux lecteurs des « Annales », nous traiterons une autre fois de l'autel en lui-même, complétant ainsi nos vues sur un point tellement négligé aujourd'hui, qu'à peine est-il indiqué dans les projets les plus détaillés comme dans presque toutes les gravures de nos anciens monuments.

ses gestations, ses parturitions, n'a pu encore nous donner l'entier développement[1]. J'ai rempli ma tâche à la sueur de mon front, en étudiant mon sujet moins en ce qu'il est, et qui se voit de tous, qu'en ce qu'il dit si bien pour nous. Des trois qui nous étions engagés envers le public par la voix du directeur des « Annales », l'un a dignement payé sa dette dans un excellent article de plusieurs années de date déjà. Pourquoi M. de Guilhermy n'a-t-il plus repris la plume, si ce n'est pour exprimer les regrets de son amitié dévouée et le deuil de nous tous, collaborateurs d'une œuvre commune, sur la tombe prématurément ouverte de Félix de Verneilh? A cette mémoire chère et précieuse, il m'est permis de dire : Nos chefs s'en vont. En me présentant le second, selon les promesses accomplies, je marque seulement l'ordre des exécutions, les « Annales » n'ayant ni rang, ni préséance pour leurs coopérateurs. Cependant, M. Sirodot viendra le dernier, comme l'officiant dans les cérémonies saintes; il paraîtra avec l'intérêt et la difficulté vaincue de son sujet : « L'orientation des églises », traitée par lui en érudit, en architecte, en maître.

Dr CATTOIS.

1. La « Grande Châsse », reliquaire et émail, pouvait être traitée à fond, en moins d'étendue peut-être que nous n'en avons donné à notre thèse d'aujourd'hui; mais tel n'était pas notre but. Le fait important pour nous, en archéologie et même en art religieux, est le point de vue où nous nous sommes placé en cette troisième partie de notre travail. Nous y reviendrions au besoin dans des lettres spéciales, où il nous serait plus facile de circonscrire les questions qui ont été touchées ici. Ainsi nous aurions à cœur de traiter de la forme de l'Église catholique, d'après ses trois types fondamentaux; le type grec, byzantin ou oriental; le type latin, romain ou central, et le type franc, germanique ou occidental. Ces trois configurations peuvent être variées à l'infini et nous donner toutes les différences constatées déjà ou à naître par le jeu nécessaire des combinaisons de l'art.

LE STYLE OGIVAL

EN ANGLETERRE ET EN NORMANDIE[1]

III

Arrivons à Lincoln, et voyons s'il est bien vrai que la cathédrale de cette ville suive celle de Cantorbéry à deux ans de distance. Cela est au moins douteux, car il est malheureusement inexact que les cathédrales anglaises soient, ainsi que l'a dit M. Viollet-le-Duc[2], mieux datées que les nôtres. A l'exception de celle de Cantorbéry, datée, en effet, à chaque travée, presque à chaque pierre, parce qu'un auteur contemporain a écrit le procès-verbal détaillé de la construction, on n'a pour toutes les autres que des textes recueillis sans doute avec soin, mais très-courts, très-incomplets, et parfois susceptibles d'interprétations très-différentes. Les inscriptions sont rares, et l'on n'en connaît point qui donnent sur l'histoire de l'art autant de lumières que celles d'Amiens, de Reims et de Paris. Il y a donc des chances d'erreur et il est permis, même à un Français, de les signaler à l'occasion.

Une vie de saint Hugues de Bourgogne écrite en vers latins entre 1220 et 1235, mais plus probablement à la première de ces dates, raconte toutes les œuvres de cet évêque de Lincoln, et décrit longuement, à ce titre, une construction dans laquelle on s'est cru forcé de reconnaître la cathédrale actuelle.

Donc, saint Hugues construit avec un art admirable l'église cathédrale de

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXIV, p. 226, et vol. XXV, p. 33.

2. « Dictionnaire d'Architecture », vol. V.

Lincoln, et il contribue à l'œuvre, non-seulement par ses richesses, mais par le travail de ses mains.

.... Et mira construit arte
Ecclesiæ cathedralis opus : quod in ædificando
Non solum concedit opes operamque suorum,
Sed proprii sudoris opem lapidesque frequenter
Excisos fert in calatho, calcemque tenacem.

L'ancien édifice est renversé jusqu'aux fondements et une nouvelle fabrique s'élève, dont le plan figure la forme consacrée d'une croix :

Funditus obruitur moles vetus et nova surgit,
Surgentisque status formam crucis exprimit aptam.

Les murs s'élèvent jusqu'aux nues, le toit jusqu'aux astres :

Evolat ad nubes paries, ad sidera tectum.

La voûte, portée par de solides colonnes, étend ses longues ailes, semblable à un oiseau qui monte dans les nuages :

Nam quasi pennatis avibus testudo locata,
Latas expandens alas, similisque volanti,
Nubes offendit, solidis innixa columnis.

On emploie deux sortes de matériaux : la pierre et le marbre noir de Parbeck :

Altera fulcit opus lapidum pretiosa nigrarum
Materies, non sic uno contenta colore.

Ce marbre est si dur, qu'il ne peut être taillé qu'à l'aide du vinaigre :

.... Nulloque domari
Dignatur ferro, nisi quando domatur ab arte;
Quando superficies nimiis laxatur arenæ
Pulsibus, et solidum forti penetratur aceto.

On ne sait si c'est du jaspe ou du marbre :

Inspectus lapis iste potest suspendere mentes,
Ambiguas utrum jaspis marmorve sit; at si
Jaspis, hebes jaspis; si marmor, nobile marmor.

Les colonnettes de ce marbre qui entourent les piliers, et qui sont plus polies que l'ongle naissant, semblent danser une ronde :

Inde columnellæ, quæ sic cinxere columnas,
Ut videantur ibi quandam celebrare choream.
Exterior facies, nascente politior ungue,
Clara repercussis opponit visibus antra.

Une double et splendide rangée de vitraux peints où sont représentés des myriades de saints, s'offre aux regards :

Splendida prætendit oculis ænigmata duplex
Pompa fenestrarum; cives inscripta supernæ
Urbis, et arma quibus Stygium domuere tyrannum.

Les deux plus grandes de ces fenêtres sont rondes et regardent le nord et le sud :

Majoresque duæ, tanquam duo lumina, quorum
Orbiculare jubar fines aquilonis et austri
Respiciens, gemina premit omnes luce fenestras.

Ces deux fenêtres rondes sont comme les yeux de l'église : la plus grande figure l'évêque; l'autre, tournée vers le sud, figure le doyen :

Præbentes geminæ jubar orbiculare fenestræ,
Ecclesiæ duo sunt oculi; recteque videtur
Major in his esse præsul, minor esse decanus.
Est aquilo Zabulus, est Sanctus Spiritus auster,
Quos oculi duo respiciunt. Nam respicit austrum
Præsul, ut invitet; aquilonem vero decanus,
Ut vitet.

Auprès de l'église est une salle capitulaire, ou « capitole » tel que Rome n'en a jamais possédé, et que tous les trésors de Crésus suffiraient à peine à le commencer. A l'entrée est un portique carré; l'intérieur est de forme arrondie par l'art et la matière; il rivalise avec le temple de Salomon. S'il y manque encore quelque chose, Hugues II (Hugues de Wells, 1209-1235) achèvera l'ouvrage de Hugues I[er] :

Astant ecclesiæ capitolia, qualia nunquam
Romanus possedit apex; spectabile quorum
Vix opus inciperet nummosa pecunia Crœsi.
Scilicet introitus ipsorum sunt quasi quadra

Porticus; interius spatium patet orbiculare,
Materia tentans templum Salomonis et arte.
Si quorum vero perfectio restat, Hugonis
Perficietur opus primi sub Hugone secundo.

Voilà bien tout ce qui, dans la « Magna Vita » de saint Hugues, peut fournir quelques renseignements sur la forme et le style de l'église bâtie par ce prélat. Le reste est pure amplification, ou symbolisme des plus contestables. D'ailleurs le poëme entier, qui comprend treize cents vers, a été publié à Lincoln avec de savantes notes par M. le docteur Dimock [1]. Nous avons tenu à mettre sous les yeux de nos lecteurs toutes les pièces du procès, car il est des plus graves. Il ne s'agit pas précisément de savoir, comme le dit M. Parker dans le « Gentleman's Magazine » [2], si le style « early english » s'est développé en Angleterre, ou s'il est venu tout créé de France. Dans tous les cas, nous n'avons pu importer en Angleterre que ce que nous avions nous-mêmes, c'est-à-dire le style ogival français, tel qu'on le voit à Cantorbéry, qui s'est ensuite transformé plus ou moins rapidement en style ogival anglais. La vraie question, et elle a encore son importance, est de rechercher si l'architecte employé par saint Hugues, et qu'un autre texte nomme Geoffroy de Noyers, était français ou seulement d'origine française, et si l'édifice élevé sous sa direction s'est conservé jusqu'à nous. En d'autres termes : si le style « early english » s'est développé instantanément, et s'il commence par son chef-d'œuvre.

Il faut en convenir, la description que nous avons transcrite s'applique assez bien au premier abord à la cathédrale actuelle de Lincoln. Cependant on n'y parle que d'une croix, et le plan de l'édifice en figure deux; on y dit le chapitre circulaire, et il est en décagone. Mais n'y regardons pas de si près dans une description en vers. Elle est suffisamment exacte, je le répète, et son ton d'enthousiasme, ses éloges ampoulés conviennent certainement à un monument aussi réellement magnifique que l'est la cathédrale actuelle.

Mais, sauf un trait vraiment particulier, celui des deux rosaces inégales qui peut, du reste, s'être perpétué à travers une reconstruction, ne serait-ce que pour sa signification symbolique, sauf ce trait, dis-je, notre description s'appliquerait non moins exactement à la cathédrale de Cantorbéry et à tout autre monument bâti dans les mêmes conditions. L'œuvre de Guillaume de Sens a aussi son plan cruciforme, ses voûtes hardies, ses colonnettes « peloton-

1. « Metrical life of St Hugh. » Lincoln, W. et B. Brooke.
2. « Gentl. Mag. », mars 1861, p. 312.

nées » en marbre de Purbeck et son double étage de fenêtres. Elle a même conservé jusqu'à nos jours quelques-uns de ses vitraux historiés qui ne diffèrent des nôtres et des meilleurs, que par une iconographie plus recherchée.

Pourquoi Geoffroy de Noyers n'aurait-il pas bâti dans les mêmes données, mais avec le style de son pays et de son temps, une cathédrale d'abord fort admirée et que certains vices de construction condamnaient cependant à une ruine prochaine? A cette époque de rapides progrès, la solidité complète et durable, que l'on observe à Cantorbéry, est l'exception. A Saint-Denis, à Noyon, à Sens, à Chartres, dans presque toutes les premières cathédrales gothiques, on a été promptement obligé d'en venir ou à des restaurations générales ou à un remaniement général des hautes voûtes[1].

Dira-t-on, avec M. Dimock[2], que ce Gaufridus de Noiers, qualifié du titre de « constructor ecclesiæ », pouvait tenir son surnom d'un de ses ancêtres, et n'en être pas moins un artiste anglais? Sans doute, cela n'est pas absolument impossible. On voit même figurer parmi les compagnons de Guillaume le Conquérant un chevalier du nom de Noyers[3]; mais il n'est pas vraisemblable qu'il ait fait souche d'architectes. On voit aussi le dernier des trois artistes qui ont successivement travaillé à la cathédrale d'Amiens, s'appeler Renaud de Cormont, parce que le père et le prédécesseur s'appelait Thomas de Cormont; mais pour un seul fait de ce genre et même pour un seul nom de famille, comme Libergier ou Leloup, porté par un architecte du moyen âge, il y en a vingt où le prénom est suivi du lieu de naissance, grande ville ou petite ville ou simple bourg. C'est là l'usage constant; c'est là la vraisemblance.

Dira-t-on, avec M. Edward Freeman[4], que l'architecte Geoffroi devait être né dans le bourg de Noyers, près de Sainte-Maure, en Touraine, plutôt que dans la ville de Noyers, en Bourgogne? Moi, je pense, avec M. le comte de Montalembert, que toutes les probabilités sont pour cette dernière localité. Saint Hugues, né dans le Dauphiné, et devenu sujet anglais, mais qui connaissait parfaitement la France, où il vint au moins trois fois durant son court épiscopat, d'abord au Mans, puis en Normandie, puis à la Grande-Chartreuse de Grenoble, saint Hugues n'était pas homme, en choisissant un architecte français, à le prendre dans les provinces soumises aux rois d'An-

1. « Dict. d'archit. »

2. « Gentl. Mag. » p. 313.

3. « Bull. Mon. » 1863. Discours prononcé par M. Challes à l'inauguration de la statue de Guillaume le Conquérant.

4. « Gentl. Mag. » p. 315.

gleterre, et précisément au sud de la Loire, plutôt que dans la région où l'architecture religieuse avait fait d'éclatants et d'incontestables progrès. Or, la ville de Noyers, bien que située en Bourgogne, est assez voisine de l'ancien domaine royal pour se trouver aujourd'hui dans le même département que Sens. Comment ne pas supposer que Guillaume et Geoffroy appartenaient à la même école et que le hasard seul n'a pas introduit dans l'histoire de l'art anglais l'un ou l'autre de ces deux noms français. Notons que, pendant l'épiscopat de saint Hugues, un autre Français de la province ecclésiastique de Sens, Guillaume de Blois [1], figurait à la tête du chapitre de Lincoln, et fut élu évêque à son tour en 1201.

Si Geoffroy de Noyers est un architecte français, il n'a pas bâti la cathédrale actuelle de Lincoln; car aucun édifice n'est plus profondément et plus complétement anglais. Je ne comprends pas comment un savant, aussi versé dans l'histoire générale de l'art gothique que M. le docteur Willis, a pu avancer que certaines excentricités architecturales, certains « caprices » devaient être attribués à l'origine française du maître de l'œuvre [2]. Depuis les caprices jusqu'aux choses qui constituent essentiellement un style, tout est anglais; et, à cet égard, nous n'avons qu'à nous abriter derrière l'autorité de M. Viollet-le-Duc. Arrivant à Lincoln avec l'espérance d'y constater une influence française, l'habile architecte de Notre-Dame de Paris fut étonné de ne trouver, ni dans le système général, ni dans les détails et les ornements, aucun point de contact avec notre école nationale de la fin du XII[e] siècle, dans ce qu'elle a de particulier. « La construction », dit-il, « est anglaise, les moulures et les profils sont anglais, l'ornementation est anglaise. » L'exécution enfin, lui semble appartenir évidemment à l'école anglaise du XIII[e] siècle [3]; car, pas plus que nous, M. Viollet-le-Duc, ne saurait voir dans la cathédrale de Lincoln une œuvre de la fin du XII[e] siècle; elle devrait, à son avis, remonter à 1220 ou tout au plus à 1210. A cela une note répond sommairement que la date du chœur et des transepts de Lincoln ne peut pas faire l'objet du moindre doute.

M. Parker trouve plaisant que « la plus haute autorité anglaise considère Lincoln comme une œuvre française, et que la plus haute autorité française considère le même édifice comme une œuvre purement anglaise [4]. » Mais ce contraste s'explique par cette circonstance que la cathédrale de saint Hugues

1. « Hand book of English cathedr. » T. III, p. 337.
2. DIMOCK, introduction, p. XIII.
3. « Gentl. Mag. », mai 1861.
4. RICKMAN, édit. de 1862, p. 324.

et de Geoffroy de Noyers n'existe plus. Elle se serait écroulée, selon nous, en 1237, et aurait été entièrement rebâtie après cette époque.

La tour centrale de Lincoln, celle qui s'élevait à l'intersection de la nef et des transepts, s'abattit subitement en 1237, et il est facile de comprendre quels dégâts dut occasionner un semblable accident. Il n'en est pas de plus propre à rendre indispensable la reconstruction d'une cathédrale gothique où tout se lie, où tout se contre-boute mutuellement, où toutes les poussées convergent vers les quatre piliers du centre de l'église, précisément ceux qui ont manqué en cette circonstance. On nous assure cependant que les dégradations furent de peu d'importance, et qu'on les fit disparaître au moyen de réparations qui ont laissé peu de traces. Ces traces existent néanmoins; il le faut absolument pour la thèse que nous combattons. M. Willis les aurait même indiquées minutieusement devant nombre de personnes au meeting de l'institut archéologique, en 1848. Mais M. Parker, si bien au courant de l'archéologie anglaise, et qui nous guidait à Lincoln, n'a pu nous dire en quoi consistaient ces traces de réparations. Nous avons bien observé un singulier changement de moulures dans les arcades qui rattachent au chœur les piliers du transept, mais c'est là un « caprice » aussi peu motivé par la reconstruction de la tour centrale que par toute autre raison. Nous avons bien constaté que certains piliers avaient été fortifiés après coup sur leur face antérieure, parce que les supports directs des nervures avaient été broyés sous la charge. Mais ces piliers sont dispersés çà et là dans le chœur et jusqu'au fond des transepts; puis les consoles et les bases qui ont été faites à cette occasion offrent des profils du XIVe siècle. Jusqu'à ce qu'un mémoire spécial, comme M. Willis sait si bien les faire, soit venu confirmer l'opinion qui lui est attribuée, et nous donner de nouvelles lumières, nous devons tenir pour non avenues toutes restaurations partielles se rattachant à la chute de la tour centrale.

La restauration a été générale et est devenue une reconstruction complète; car, des transepts au chœur, les assises se suivent parfaitement; l'ornementation est homogène et on ne voit pas apparence de raccords. Il est vrai que les chroniques de Lincoln ne mentionnent pas cette reconstruction. Mais ce sont celles de Péterborough [1] qui ont recueilli, comme un grand désastre, le fait de la chute, et elles n'avaient pas à nous entretenir de ses conséquences ultérieures. A Lincoln même, les comptes de la fabrique conservés à part, selon l'usage, dans la maison de l'œuvre, auraient seuls rapporté le procès-verbal de la reconstruction. Le silence des autres documents qui s'étend du

1. « Gentl. Mag., » mars 1861, p. 312.

reste aux travaux commencés par saint Hugues, et continués, dit-on, sous Hugues de Wells, n'a rien de surprenant, il est ordinaire en pareil cas ; et par exemple, le cartulaire si complet de la cathédrale de Paris ne fait pas la moindre allusion à la construction de Notre-Dame.

Robert Grosthead ou « Grosse-Tête », sous qui la cathédrale de Lincoln aurait été renouvelée, a été, de même que saint Hugues, un grand évêque. On a aussi écrit sa vie en vers latins. Mais s'il n'a pas pris, comme saint Hugues, une part directe et personnelle aux travaux ; s'il en a laissé la direction au doyen, et la principale dépense au chapitre ou au peuple, on conçoit que ses biographes ne lui en aient pas fait un titre de gloire, d'autant mieux que les grandes créations architecturales, plus communes alors que du temps de saint Hugues, n'avaient pas, à beaucoup près, le même retentissement.

Au surplus, il n'est pas impossible de trouver dans la vie de Robert Grosse-Tête, non point une preuve, mais un indice de la reconstruction de la cathédrale. Il avait, dit-on, fabriqué une tête magique dont les fragments, selon le bruit populaire, se conservent dans la voûte de son église.

.... Fabricat ceræ caput.....
Dicunt vulgares, quod adhuc Lincolnia mater
In volta capitis fragmina servat ea [1].

C'est ainsi que Guillaume de Paris aurait renfermé dans les bas-reliefs de Notre-Dame, sculptée réellement sous son épiscopat, l'expression de ses découvertes dans la science hermétique.

Mais nous avons, indépendamment des inductions archéologiques qui seront toujours notre meilleur soutien, des preuves plus directes à l'appui de notre opinion. En 1256, d'après un titre authentique, le doyen et le chapitre de Lincoln obtiennent du roi Henri III la permission de renverser les murs de la cité pour prolonger leur église dans la direction de l'est [2]. On a cru qu'il s'agissait uniquement de l'adjonction des quatre travées orientales, connues sous le nom de « Presbitery », et qui sont certainement, par leur style, un peu plus récentes que le reste de l'édifice. On n'a pas pris garde que cette enceinte de Lincoln, qui faisait obstacle à l'extension de la cathédrale, occupait aussi l'emplacement actuel de la salle capitulaire, attribuée à saint Hugues, comme le chœur et les doubles transepts, et non moins résolûment.

1. « Anglia sacra, » vol. II, p. 326.
2. RICKMAN, 1862, p. 252.

En effet, l'enceinte antique de Lincoln, que l'on suit encore dans les trois quarts de son développement, était carrée et orientée comme la cathédrale. Si elle rencontrait le « Presbitery » projeté et empêchait de le construire, elle coupait nécessairement par le milieu la rotonde du chapitre, qui en est toute voisine, et dont les contre-forts s'avancent, du côté de l'est, au même alignement que ceux du « Presbitery » lui-même. Or, la salle capitulaire, très-belle, très-avancée de style, mais non pas plus que le chœur et les transepts, a toujours passé, comme nous le disions, pour être celle qui termina les travaux de saint Hugues. Si l'on s'est trompé de style et de date à son égard, on a bien pu commettre la même erreur pour l'ensemble des constructions décrites dans la « Magna Vita », et qui ne sont pas plus clairement désignées.

Alors, au lieu d'une reprise des travaux après une interruption de soixante ou tout au moins de vingt années, la construction du « Clerestory » serait simplement le couronnement de la vaste entreprise, poursuivie depuis 1237 et achevée en 1280.

Revenons aux dates qui ont eu cours jusqu'à présent, et nous verrons que le style seul du monument les rendrait inadmissibles. Saint Hugues fut sacré à la fin de 1186, et il mourut en 1200. En supposant qu'il se soit mis à l'œuvre dans le printemps qui suivit sa prise de possession, et que l'hiver ait suffi pour choisir un architecte, arrêter un plan, faire venir des matériaux et rassembler un nombreux chantier, cela fait treize ans et demi de travaux. Dans cet espace de temps on peut sans doute achever une vaste construction, comme le montre Cantorbéry. Cependant je ne crois pas qu'il existe dans l'histoire du moyen âge un autre exemple de pareille activité. En ne mettant au compte de saint Hugues que le chœur proprement dit, le petit transept de l'est et le grand transept de l'ouest, enfin la salle capitulaire et son vestibule, c'est encore deux ou trois fois plus que Cantorbéry et que tout le Saint-Denis de Suger. Pour l'ampleur des masses architecturales, pour le choix des matériaux, l'abondance et le fini des ornements de toute espèce, Lincoln ne trouve réellement de termes de comparaison qu'à Reims et à Amiens. On a bien senti la difficulté, car on a restreint le plus possible l'étendue des constructions de saint Hugues. M. Dimock le reconnaît lui-même : la phrase « si quorum perfectio restat » se rapporte grammaticalement à la salle capitulaire et à son portique, non pas à l'ensemble de l'édifice, de sorte que saint Hugues aurait bâti la nef avec tout le reste.

Hugues de Wells, par son testament de 1233, laisse à la cathédrale cent livres, plus le bois (sans doute le bois de charpente), qui se trouvait dans les magasins épiscopaux ; ce qui ne peut, dit-on, s'appliquer qu'à l'achèvement

de la nef et de sa toiture. Mais, comme c'est le seul fait indiquant que la nef était en construction depuis trente ans, il semble que ce legs, très-ordinaire dans sa première partie et très-singulier dans la seconde, peut tout aussi bien se rattacher à d'autres besoins : par exemple, celui d'un étaiement de cette tour qui s'abattit bientôt après. Ajoutons que lorsqu'on dit : « Si quelque complément manque à la perfection de telle œuvre, un tel y pourvoira », cette expression dubitative semble faire allusion à des embellissements incertains, plutôt qu'à une vaste bâtisse obligée, indispensable, qui se poursuit encore vingt ans après la mort de l'évêque dont on écrit la biographie, et qui demandera quinze ans de plus pour s'achever.

Mais ce n'est pas tant la quantité que la qualité qui nous étonne dans les constructions attribuées à saint Hugues. Nous nous demandons où on a pu se procurer immédiatement tant d'appareilleurs, de tailleurs de pierre et de sculpteurs, sans parler des peintres sur verre, tous parfaitement familiarisés avec le style ogival anglais le plus accentué, tous parfaitement étrangers aux traditions vivaces de l'art normand. On a bien essayé de faire voir quelques édifices de style ogival anglais accompagnant ou suivant de près Lincoln; mais pour ceux qui précéderaient l'année 1187 décidément il n'y a rien que le chœur de Cantorbéry et le temple de Londres témoignant l'un et l'autre, surtout le dernier, contre la précocité du style « early English ».

En 1192, saint Hugues a consacré la petite église de Lee, dans le comté de Lincoln. Une inscription en fait foi. L'édifice se compose d'une nef romane et d'un chœur gothique; mais, comme l'inscription se trouve sur un des piliers de la nef, on s'en est longtemps autorisé pour affirmer la persistance du style roman, au moins dans les campagnes. On y était d'autant mieux fondé, que le porche d'une cathédrale, celle de Durham, dont la date ne varie qu'entre 1180 et 1197, n'a encore presque rien de gothique. Aujourd'hui, il faut changer cela sous prétexte que l'inscription a été incrustée après coup [1]. La pierre est rapportée, en effet; nous en avons vu l'estampage.

Mais quand même le maître maçon de Lee aurait trouvé plus commode de graver l'inscription sur une pierre de l'appareil primitif, du haut d'une échelle ou d'un échafaudage volant, au lieu de la préparer dans son atelier sous les yeux du curé qui en dictait les mots latins, et peut-être en traçait les lettres, pour la mettre ensuite en place au moyen de quelques coups de ciseau, nos adversaires pourraient dire encore qu'elle a été gravée après coup, et

1. « Notes sur Rickman, » édition de 1862, p. 234.

qu'on a négligé, par inadvertance, de la mettre dans les constructions neuves qui rendaient nécessaire une dédicace.

A Saint-Gilles d'Oxford, autre dédicace faite par saint Hugues, de 1192 à 1200. Mais elle n'est connue que par l'histoire. D'ailleurs, s'il y a dans cette église des constructions en style anglais du XIIIe siècle, il y en a aussi d'autres en style français du XIIe siècle, avec des tailloirs carrés, des crochets très-simples et des ogives médiocrement aiguës. Voyez à ce sujet dans le Glossaire de M. Parker [1], une fenêtre empruntée à Saint-Gilles. Voyez aussi des détails de l'abbaye de Glastonbury [2], où il y a encore du gothique à tailloir carré uniquement, selon nous, parce que ce monument, incendié en 1185, a été rebâti avant 1200.

L'évêque Geoffroy de Lucy, qui occupait le siége de Winchester, de 1195 à 1204, fit bâtir à l'orient de sa cathédrale romane un « Presbitery » et une chapelle de la Vierge, où l'on a raison de chercher des termes de comparaison pour Lincoln. Mais, en examinant attentivement ce « Presbitery », nous avons cru reconnaître qu'il avait subi plusieurs remaniements successifs dont le dernier a fait presque entièrement disparaître la construction primitive. Cette construction se composait d'abord d'une sorte de salle carrée, à trois nefs, d'égale hauteur, comme dans notre style poitevin, et de largeur inégale. On a ajouté à l'extrémité de la nef centrale une chapelle carrée, probablement la chapelle de la Vierge, dont les murs ne tiennent pas aux anciens piliers ; puis, au bout de chaque bas côté, on a construit deux autres chapelles qui ferment et condamnent les fenêtres latérales de celle de la Vierge. Enfin on a porté de 5 mètres 70 cent. à 8 mètres 20 cent. la largeur des bas côtés, apparemment parce que les piliers, trop minces, s'étaient déjetés par l'effet de poussées trop inégales. Tous ces changements se sont-ils opérés en neuf ans et sont-ils tous l'œuvre de Geoffroy de Lucy? Nous ne le pensons point. D'ailleurs il reste de la construction originale des fragments peu importants, mais qui permettent de juger de son style. Il y a, notamment dans le mur de l'est, plusieurs chapiteaux qui ne supportent plus rien depuis que les bas côtés ont été agrandis. Or, ce sont bien déjà des chapiteaux anglais à tailloir rond, mais leurs crochets sont droits et d'une extrême simplicité, au lieu de se tordre dans tous les sens, comme ceux de Lincoln, et de s'épanouir avec exubérance. Même dans les parties les plus récentes du « Presbitery » de Winchester, la différence est grande à cet égard, et nous

1. « Glossary of gothic archit., » planche 230.

2. Idem, planches 37 et 214.

ne trouvons nullement, pour notre part, que l'édifice soit « à peine inférieur [1] » aux prétendues constructions de saint Hugues.

Le « galilée », ou porche occidental d'Ély, ressemble parfaitement, au contraire, au chœur de Lincoln, et il passe pour avoir été bâti par l'évêque Eustache, c'est-à-dire de 1198 à 1215. Nous pourrions nous contenter de dire que ce porche, s'il a été construit par exemple de 1210 à 1215, se trouve postérieur de vingt ans aux plans arrêtés par Geoffroy de Noyers, intervalle qui comporte bien des progrès. Mais une contestation de plus ne saurait nous effrayer. La nef romane d'Ély s'acheva en 1174. On commença quelques années plus tard, sous Geoffroy Ridel, qui mourut en 1184, le transept de l'ouest, énorme construction flanquée de quatre tours rondes et surmontée, au centre, d'une autre tour carrée beaucoup plus grosse et beaucoup plus haute. Tout cela s'acheva, dit-on, sous l'évêque Longchamp, en 1189. Mais ces transepts de l'ouest, complètement romans jusqu'à la moitié de leur hauteur, sont gothiques au-dessus, à partir d'une arcature aveugle qui règne à l'intérieur et à l'extérieur, et dont les arcs en trèfle sont supportés par des chapiteaux à crochets; l'ogive règne sans mélange. Il y a donc là une interruption marquée des travaux et un changement d'architecte. Dès lors, en attribuant à l'évêque Eustache la construction du galilée, pourquoi les textes contemporains n'auraient-ils pas eu en vue l'achèvement des transepts de l'ouest? Ce sont de véritables porches, bien séparés de la nef proprement dite. Tant qu'il n'y avait pas de narthex plus extérieur, on pouvait parfaitement les appeler un galilée, car, au fond, les deux mots sont synonymes. Dans ce cas, leur style retarderait un peu au lieu d'avancer beaucoup : voilà tout.

Ce qui est certain, c'est que le « Presbitery » d'Ély, consacré en 1253, après dix-sept ans de travaux, et une dépense de 5,350 livres, n'est pas sensiblement plus élégant, plus fin, plus recherché, plus magnifique enfin que le galilée. Dans cette dernière partie de monument, le « tracery » de la grande porte s'inspire même plus directement des fenêtres à meneaux, inconnues en Angleterre avant 1220 ou 1230. D'un autre côté, on sait que l'évêque Eustache rebâtit, tout auprès de la cathédrale, sur l'emplacement d'une église plus ancienne, la paroisse de Sainte-Marie. Or, l'ensemble de ce petit édifice offre des colonnes cylindriques à chapiteaux normands, surmontées d'ogives dont les moulures se rapprochent du style « early English ». C'est sans doute un autre indice que le style ogival n'était pas parfaitement acclimaté à Ély vers les premières années du XIIIe siècle.

1. « Introd. to the study of gothic archit. » Éd. de 1861, p. 91.

Comparons maintenant Lincoln aux cathédrales bâties d'un seul jet et dont la date est incontestable. L'art gothique aime et recherche la hardiesse. A peine dispose-t-il de l'ogive et de la voûte à nervures, qu'il cherche déjà à en tirer les dernières conséquences. Aussi l'espacement des piliers, dans tous les sens, tend sans cesse à s'accroître et leur diamètre à diminuer jusqu'au moment où on est arrivé aux limites du possible.

A Noyon, image fidèle de Saint-Denis, certains piliers sont très-minces, mais ceux qui sont destinés à supporter le principal poids des voûtes sont très-développés. D'ailleurs la largeur de la nef entre les points saillants de ces piliers n'est encore que de 8 mètres, et, dans le sens de la longueur, les entre-colonnements ne dépassent guère 3 mètres.

L'église archiépiscopale de Sens, conçue dans de plus vastes proportions, porte à 11 mètres, entre les points saillants des piliers, et à 13 mètres entre les murs, la largeur de la nef. Mais les piliers sont énormes, et leurs entre-colonnements se réduisent à 3 mètres en élévation; il y a au moins autant de pleins que de vides.

Au chœur de Notre-Dame de Paris (1163), le progrès est grand déjà. La largeur de la nef entre les piliers est de 12 mètres. Les piliers, bien lourds encore dans leur forme monocylindrique, ont 1 mètre 40 cent. de diamètre. Mais les entre-colonnements n'ont encore que 4 mètres.

Le transept circulaire de Soissons (1168) a des piliers merveilleusement minces pour une nef de 10 mètres de portée. Mais les entre-colonnements n'ont que 2 mètres et demi et la largeur du bas côté se réduit à 2.

A Cantorbéry, la largeur de la nef est de 11 mètres ; le diamètre des piliers de 1 mètre 30 cent. ; mais les entre-colonnements n'ont pas tout à fait 3 mètres.

A Chartres, dont les travaux commencent au moment où ceux de saint Hugues vont s'achever (1195), tout devient colossal. La largeur de la nef atteint 13 mètres ; l'épaisseur des piliers dépasse 2 mètres, mais les entre-colonnements ne sont que de 4 mètres et demi.

A Laon et au chœur de Soissons, vers les premières années du XIIIe siècle, les piliers sont minces et n'ont guère qu'un mètre, proportion remarquable pour des nefs de 11 mètres; mais les entre-colonnements restent à 3 mètres et demi et 4 mètres et demi.

A Reims (1212), où la hauteur des voûtes s'accroît beaucoup, les piliers conservent la forme et presque l'épaisseur de ceux de Chartres. La largeur de la nef est ramenée à 12 mètres 30 cent. Par contre, les entre-colonnements sont portés à 5 mètres et demi, en moyenne.

A Amiens (1220), la largeur de la nef est de 12 mètres 50 cent., les entre-colonnements de 6 mètres. L'épaisseur des piliers, qui sont cruciformes comme à Reims et à Chartres, est toujours de 2 mètres. Il est vrai que les voûtes montent à 44 mètres de hauteur et que les bas côtés s'élargissent à 7 mètres.

A Beauvais, la nef s'élargit encore un peu et les piliers diminuent, sinon de diamètre, du moins de volume. En même temps, les entre-colonnements sont portés à 7 mètres et les voûtes à 48 mètres. Mais, cette fois, c'était trop de hardiesse et de légèreté. Il fallut fortifier après coup les piliers et dédoubler les entre-colonnements.

Eh bien, Lincoln tient précisément, parmi les cathédrales anglaises, le même rang qu'Amiens parmi les nôtres, sous le rapport de la hardiesse. Les piliers, y compris leurs colonnettes détachées de la masse, n'ont que 1 mètre 36 cent., tandis que les entre-colonnements sont de 6 mètres et la largeur de la nef de 12 mètres 24 cent. En tenant compte de la moindre hauteur des voûtes, de la moindre largeur des bas côtés, et de la plus grande résistance des matériaux employés, c'est bien réellement le maximum de hardiesse compatible avec la solidité. Aussi, y a-t-il eu quelques colonnettes lézardées ; mais le mal n'a pas eu à beaucoup près la même gravité qu'à Beauvais.

Au contraire, Salisbury, monument de premier ordre, fondé comme la ville elle-même sur un emplacement neuf, où rien ne faisait obstacle, Salisbury, qui passe, mais à tort, pour le chef-d'œuvre du style anglais primitif, n'a encore, en 1220, qu'une largeur de nef de 10 mètres 55 cent., et que des entre-colonnements de 4 mètres 68 cent. pour des piliers tout semblables à ceux de Lincoln.

Même observation pour la nef de Wells fondée en 1225. A York, il est vrai, la largeur de la nef est considérablement plus grande qu'à Lincoln même (14 mètres 15 cent.), mais l'édifice a toujours été destiné à recevoir de fausses voûtes en bois. Cette loi de la progression de hardiesse est d'ailleurs si réelle, et si indépendante des fantaisies et des témérités individuelles, qu'elle se poursuit à Lincoln, pendant la période de construction. Les entre-colonnements, la seule chose qui pût varier, sont sensiblement plus larges dans la nef et le « Presbitery » que dans le chœur, parce que ces parties de l'édifice sont relativement plus récentes.

Les voûtes de Cantorbéry, même celles qui ont été élevées par Guillaume l'Anglais, sont bâties à la française, c'est-à-dire que les assises de remplissage reposent entièrement sur les mesures diagonales et les arcs-doubleaux,

qui en transportent le poids sur les piliers. En projection horizontale, elles figurent donc des lignes parallèles au sommet de chaque berceau. Cette disposition n'a jamais varié pendant le XIIIe et le XIVe siècle dans le style français, ni dans le style allemand. Mais, en Angleterre, on imagina bientôt de changer la direction des assises de remplissage, qui se croisent au sommet des berceaux. On se condamna ainsi à de dispendieuses complications d'appareil, sans autre utilité que de soulager les nervures, qui pourtant ne fléchissaient guère. Quoi qu'il en soit, au lieu de porter chaque demi-berceau ou chaque triangle de la voûte, elles se bornent à les contenir latéralement. Ils reposent sur leur pointe inférieure à peu près comme un pendentif de coupole byzantine entre ses grands arcs.

Cette méthode, en invitant à multiplier les nervures pour diminuer l'étendue de chaque pendentif, conduisait logiquement à l'invention de la voûte anglaise du XVe siècle en éventail (Fan tracery), formée de quatre trompes convexes, fortifiées et décorées chacune de toute une gerbe de nervures, entre lesquelles est suspendu un plafond en guise de clef. Sur ce point, nous sommes pleinement d'accord avec M. Willis [1] et avec M. Viollet-le-Duc [2]. Nous croyons seulement, contre l'avis de ce dernier savant, que les constructeurs anglais n'ont point « tiré de la coupole byzantine » ces gracieuses voûtes du style Tudor, « par une suite de déductions » qui semblent au premier abord très-admissibles [3], et cela parce que les coupoles sont complétement inconnues dans l'Angleterre et dans la Normandie, parce que les voûtes domicales, elles-mêmes, si remarquables dans l'Anjou et le Maine, sont déjà très-rares et sans importance en Normandie, par exemple, à Pontorson, à Cherbourg, à Valognes et ne passent pas une seule fois la Manche. Mais cette discussion serait ici sans intérêt : il suffit de savoir que les nervures tendent avec le temps, à se multiplier en Angleterre.

Or, à Salisbury et à Wells, où la direction des assises de remplissage est déjà changée, les nervures présentent encore une croix simple comme dans tous nos monuments français du XIIIe et du XIVe siècle. A Lincoln, au contraire, dans la grande voûte du chœur, partie la plus ancienne de l'édifice, les nervures offrent une disposition inusitée, étrange, dont un plan seul pourrait donner idée, mais où l'on reconnaît clairement la pensée de multiplier les nerfs saillants, et de subdiviser les berceaux de remplissage. Dans les tran-

1. Mémoire de M. le Dr. Willis sur la « Construction des voûtes au moyen âge, » traduit par M. C. Daly. T. IV de la « Revue d'Architecture. »

2. « Dict. d'Archit., » t. IV, p. 109.

3. Idem, t. IV, p. 122.

septs on abandonne cette innovation mal réussie pour revenir à l'ancienne voûte sexpartite. Dans la nef plus récente encore, mais attribuée aussi, sinon à saint Hugues, du moins à son premier successeur, on en est déjà à notre voûte française du XVe siècle, celle dont les nervures figurent, en plan horizontal, une étoile à quatre pointes, et que M. Viollet-le-Duc a étudiée à Ély, où on la retrouve bientôt après [1].

A Salisbury, le profil des piliers est moins tourmenté qu'à Lincoln, malgré l'emploi des colonnettes de Parbeck, qui appelle, il faut le dire, les complications de ce genre. Quelques-uns seulement offrent, comme un essai, ces octogones et ces hexagones à faces concaves, qui deviennent presque systématiques au chœur de Lincoln et que l'on emploie pour les colonnettes elles-mêmes.

A Salisbury, quelques chapiteaux, ceux qui sont le plus en vue, prennent des crochets tordus et chiffonnés comme ceux de Lincoln; la plupart restent sans sculptures.

Mais c'est trop insister sur le parallèle de Salisbury et de Lincoln. Jetons un moment les yeux sur d'autres édifices qui sont notoirement postérieurs d'un demi-siècle à saint Hugues et à Geoffroy de Noyers, par exemple sur le transept méridional de la cathédrale d'York, bâti par le trésorier Jean le Romain, en 1250. Nous avons rapproché sur la même planche trois couronnements de piliers : l'un provenant de ce transept d'York, le second emprunté au chœur proprement dit de Lincoln, et qui serait antérieur à 1200 ; le troisième, pris dans le « Presbitery » de la même cathédrale, et nécessairement postérieur à 1256. Nos lecteurs jugeront si ce n'est pas identiquement le même style [2].

Les tombeaux de Walter Gray à York (1255) dont nous donnons un chapiteau ; ceux de Robert Grosse-Tête à Lincoln (1258), et de Hugues de Northwold à Ély (1260), devraient aussi, dans leurs détails architecturaux, refléter fidèlement les derniers progrès de la mode. Ils ne diffèrent pas sensiblement du style du chœur de Lincoln.

Il y a aussi une rosace à York, il y en a une à Peterborough, toutes les deux bien postérieures, dit-on, à celle de Lincoln qui sert de frontispice à

1. « Dict. d'Arch., » p. 119.

2. « Félix de Verneilh devait envoyer ce dessin comparatif pendant l'impression de cette dernière partie de son mémoire. Malheureusement la mort est venue, avant le temps, l'arracher à tous ses travaux, et ce dessin ne s'est pas retrouvé dans ses papiers, pas plus que celui du chapiteau des tombeaux de Walter Gray dont il est question ci-dessous. »

(*Note de M. Didron.*)

l'un des livres de M. Parker [1]. Mais qu'elles en sont loin pour la grâce, la hardiesse et l'originalité du dessin! C'est encore du « plate tracery » et ces découpures à plat sont certainement antérieures au « bar tracery », où tout est arrondi en barreau. Soit; mais comme les petites fleurs semées à profusion sur tout le réseau de la rosace de Lincoln sont finement sculptées! A coup sûr, nos architectes français, qui aimaient tant les rosaces, n'en ont pas fait d'aussi belles, je ne dis pas au XIIe siècle, mais dans les vingt-cinq premières années du XIIIe.

Il se peut que les architectes anglais soient arrivés immédiatement à ces complications, à ces raffinements, et y soient longtemps demeurés fidèles. Parmi les maîtres français, les mêmes modifications de style résultent de la différence des époques et de la marche du temps, et c'est plus naturel. Ce qui est certain, c'est que si le chœur de Lincoln est du XIIe siècle, il est impossible pour nos adversaires de faire voir en quoi l'art anglais aurait progressé pendant les cinquante années suivantes. Il faudrait qu'il fût demeuré tout à fait stationnaire durant une période partout ailleurs si féconde. Mais, nous le répétons, c'est aux lecteurs des « Annales » à se prononcer.

Pour nous, nous n'hésitons pas entre les indications archéologiques et de prétendues preuves fournies par l'histoire seule et auxquelles on peut opposer les plus sérieuses objections.

En résumé, Geoffroy de Noyers a bâti à Lincoln, sous l'épiscopat de saint Hugues, une cathédrale qui doit avoir contribué à naturaliser le style ogival en Angleterre, mais qui n'était pas née viable et qui n'a pas vécu au delà de 1237. Alors des architectes, dont on n'a pas conservé le souvenir, mais qui étaient assurément anglais par le nom comme par l'école, ont élevé moins rapidement, quoique très-vite encore, une autre construction plus vaste, plus magnifique et plus solide à la fois, dans laquelle on n'a rien conservé de l'ancienne, pas même un chapiteau, ni un bas-relief. Il nous manque ainsi, il faut en convenir, un bon moyen de vérification pour nos théories, mais ce n'est jamais sans difficultés et sans inconvénients que l'on parvient à utiliser, dans un monument neuf, une vieille porte, comme à Notre-Dame de Paris et à Bourges, ou tout autre fragment de l'ancien édifice. Aussi les faits de ce genre sont-ils d'autant plus rares que l'on bâtit avec plus de luxe et de recherche.

Aucun texte ne mentionne nettement la construction de la cathédrale actuelle de Lincoln entre 1237 et 1280. Mais il en est de même pour la

1. « Introd. to the study of gothic architecture. »

cathédrale de Bourges, pour celle de Coutances et pour tant d'autres monuments gothiques de premier ordre. C'est précisément au XIII[e] siècle, lorsque l'on bâtit le plus et avec le plus de perfection, mais sous la direction exclusive d'artistes laïques, qu'il est commun, en quelque sorte, de voir passer sous silence par les chroniques contemporaines de grandes œuvres architecturales.

On a confondu la construction de 1187 avec celle de 1237; on a appliqué à cette dernière une description faite sur l'autre : c'est encore ce qui a eu lieu pour la cathédrale de Coutances. L'erreur était infiniment plus excusable, je me hâte de le dire, que celle de MM. de Gerville et Delamarre, et il est aujourd'hui plus difficile de la constater, parce qu'il s'agissait de deux constructions appartenant l'une et l'autre au style ogival primitif; parce que l'écart était d'un demi-siècle, au lieu d'un siècle et demi. En France on a commis récemment des méprises analogues, et peut-être est-on exposé à en commettre de nouvelles, au moins dans certaines provinces. Le système de classification adopté par Rickman et par ses continuateurs les favorisait singulièrement. Quand on se borne à dire : Voilà une porte, une fenêtre, un pilier, de style ogival primitif, reconnaissez-le à ces caractères, cela est bon pour commencer et pour permettre de distinguer à première vue ce qui n'est pas roman ou gothique de la décadence. Mais si l'on veut savoir à quel rang d'ancienneté tel ou tel édifice se place dans le style ogival primitif, il faut une analyse plus complète et moins superficielle.

Tel est le travail que nous avons essayé de faire pour Lincoln et que l'on trouvera peut-être bien ambitieux et bien insuffisant, bien long dans tous les cas. Mais sans cette révision de dates, on n'aurait pas compris, à ce qu'il nous semblait, la marche et les développements progressifs du style ogival primitif en Angleterre.

FÉLIX DE VERNEILH.



ICONOGRAPHIE

DU CHEMIN DE LA CROIX

DOUZIÈME STATION [1].

JÉSUS-CHRIST MEURT EN CROIX.

La croix, instrument du supplice et de la rédemption tout ensemble, est élevée dans les airs. L'écriteau de bois, cloué à son sommet, proclame dérisoirement la royauté temporelle de la victime qui y est suspendue, mais que son nimbe crucifère fait reconnaître pour un Dieu.

Les pieds du Sauveur, posés sur un support, et ses mains, tendues horizontalement, sont percés de quatre gros clous à tête ronde, comme ceux dont se servaient les Romains pour ferrer les portes de leurs habitations. Le sang coule de ses plaies béantes et des déchirures violentes faites à sa chair sacrée.

Ses reins sont ceints du voile que Marie détacha de sa tête pour couvrir sa nudité honteuse.

Voilà, pour l'aspect général et les détails principaux empruntés à la scène du crucifiement, ce qu'il s'agissait de rappeler ici sommairement.

Mais il importe maintenant de préciser certains points particuliers, à la lumière toujours éclatante de l'histoire évangélique et de la tradition iconographique.

Du ciel nuagé part souvent, dans les monuments figurés des XIIe et XIIIe siècles, une main bénissante, qu'entoure un nimbe crucifère, pour mieux indiquer son origine céleste, ou qui parfois lance des rayons lumineux sur la

1. Voir les « Annales archéologiques, » vol. XX, p. 181 et 315; vol. XXI, p. 18 et 277; vol. XXII, p. 251; vol. XXIII, p. 19, 105 et 225; vol. XXIV, p. 27.

tête du patient. C'est la main ou plutôt l'image réduite de Dieu le Père, qui répond, par sa bénédiction, symbole de sa grâce, à l'appel fait par la voix mourante de son Fils : « Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? » (S. Marc. xv, 34). Ce suprême effort de la nature nécessitait une assistance immédiate, que le moyen âge a traduite avec le bonheur et la justesse d'expression qui lui sont habituels.

Si la croix est un arbre, dont la verdeur fait songer à la divinité du Fils de l'Homme, n'est-il pas naturel d'y voir nicher, à son sommet, au milieu d'une touffe de feuillage, l'oiseau blanc que l'Église a choisi comme emblème et attribut de la Passion?

David avait assigné longtemps à l'avance une place au pélican du désert, quand il lui avait comparé le Sauveur : « Similis factus sum pelicano solitudinis. » (Psalm. CI. 7.)

Le pélican, par sa blancheur immaculée, est l'image fidèle de Jésus, né sans souillure, exempt de la tache du péché et resté innocent jusqu'à la mort. De plus, suivant l'histoire naturelle plus ou moins sagace du temps, il perce sa poitrine pour ressusciter par son sang sa « piété » sans vie. Ainsi le Christ nous a rachetés par l'effusion de son sang, qui nous a lavés, comme dans un bain salutaire, et ramenés à la véritable vie que nous avions perdue par le péché.

« Diex est ensi come li Pelicans
Qui fait son nit el plus haut arbre sus;
Et li mauvais oseau, qui vient de jus,
Les oseillons ocist, tant est puans;
Li pere vient, destrois et angosseus
Dou bec s'ocist; de son sanc dolereus
Vivre refaist tantots les oseillons.
Dieu fist autel quant vint sa passions:
De son doux sanc rachata ses enfans
Du deauble, qui tant par est poissans. »

(*Physiologus.*)

Saint Thomas d'Aquin est non moins explicite quand, dans sa magnifique hymne « Adoro te devote, » il apostrophe le Seigneur Jésus en le nommant « pieux pélican » et lui dit qu'une seule goutte de son sang suffirait à sauver l'univers et à purifier nos iniquités.

« Pie pellicane, Jesu Domine,
Me immundum munda tuo sanguine
Cujus una stilla salvum facere
Totum quit ab omni mundum scelere. »

Le bestiaire du moyen âge nous fournit encore, mais avec une allusion plus directe à la résurrection, l'aigle qui renouvelle sa jeunesse[1], le phénix qui renaît de ses cendres, le lionceau que rend à la vie le souffle paternel[2] et enfin l'agneau[3], que saint Jean vit au ciel, immolé et vivant : « Et vidi... agnum stantem tanquam occisum. » (*Apocalyps.*, v, 6.)

Au moyen âge, l'écriteau ne contient que le nom de Jésus[4], auquel s'ajoute aussi parfois celui de Christ, l'un et l'autre sous leur forme abrégée ou monogramme, IHS, XPS. Or, saint Paul, dont l'artiste n'ignorait sans doute pas les paroles lorsqu'il figurait le Christ en croix, avait singulièrement exalté son nom dans l'épître aux Philippiens, rapprochant sa mort ignominieuse sur la croix du triomphe qui l'installe dans la gloire et fait fléchir devant lui tout genou, sur la terre, au ciel et dans les enfers : « Humiliavit semetipsum factus obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum et donavit illi nomen, quod est super omne nomen : ut in nomine Jesu omne genu flectatur cœlestium, terrestrium et infernorum et omnis lingua confiteatur quia Dominus Jesus Christus in gloria est Dei Patris. » (S. PAUL. *ad Philippens.*, II, 8, 9, 10, 11.)

Si la main bénissante peut être invoquée, ainsi que le nom, comme symbole de la gloire qui est la conséquence de la Passion, nous avons aussi un autre emblème de cette même gloire dans la couronne royale substituée à la couronne d'épines.

Or, cette couronne se distingue par ces deux caractères : elle est fleuronnée et gemmée. Le cercle de métal qui contourne la tête s'aiguise en pointes que dissimulent des feuillages et s'enrichit de pierres précieuses.

Les textes abondent, quand il s'agit de trouver une raison d'être à la fois à la couronne et à son ornement. Le Christ est assis sur la croix, comme sur un trône, en vainqueur et en roi. « Christus vincit, Christus regnat. » Lui-même s'est proclamé roi devant son juge : « Tu dicis quia Rex sum ego. »

1. « Renovabitur ut aquilæ juventus tua » (*Psalm.* CII, 5). — Sur une sculpture en marbre du « Sancta sanctorum, » à Rome, et du XIII[e] siècle, l'aigle est nimbé du nimbe crucifère et posé sur un autel, par allusion évidente au Sauveur.

2. Voir pour l'agneau et le lionceau, la Vierge ouvrante, en ivoire, qui est au Louvre.

3. Saint Paulin de Nole peint la croix en rouge et y place l'agneau, comme sur la croix en or donnée par l'empereur Justin à la basilique de Saint-Pierre, à Rome (VI[e] siècle) :

« Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in Agno. »

4. Voyez une croix processionnelle émaillée du XIII[e] siècle, publiée au tome IV des « Mémoires de la Société historique et archéologique de Châlon-sur-Saône. » Le titre porte le monogramme IHS : la tête, inclinée à droite, est coiffée d'une couronne royale : un jupon couvre les reins et les pieds sont assujettis par deux clous.

(S. Joann., XIX, 37.) Or, la couronne a toujours constitué un des attributs distinctifs de la royauté, et si David la donnait par anticipation au Sauveur, saint Paul la lui décernait à plus juste titre, après la victoire et le triomphe. « Gloria et honore coronasti eum. » (*Psalm.* VIII, 6.) — « Posuisti in capite ejus coronam de lapide pretioso. » (*Psalm.* XX, 4.) — « Eum autem videmus Jesum, propter passionem mortis gloria et honore coronatum. » (S. PAUL, *ad Hebræos*, I, 9.)

Les deux plus célèbres théologiens des XIIe et XIIIe siècles, Pierre Lombard et saint Thomas d'Aquin, se font l'écho de la tradition biblique dans ces textes de leurs doctes commentaires : « Corona regale decus significat, quia servire Deo regnare est. » (PETR. LOMBARD. *in 4 Sentent. dist.* 24.) — « Corona est signum regni et perfectionis, cum sit circularis. » (S. THOMAS *in 4 Sentent. dist.* 24.)

Mais la couronne n'est pas toujours sur la tête de celui qui l'a méritée par la perfection de ses œuvres. Comme c'est une récompense, elle est aussi souvent aux mains du rémunérateur suprême, à qui seul il appartient de la décerner. Les exemples en sont fréquents dans les mosaïques primitives des églises de Rome. Un des plus curieux est celui qu'offre la croix d'or, dite de Lothaire, que l'on conserve dans le trésor d'Aix-la-Chapelle[1], parce qu'au centre repose une colombe, qui symbolise l'Esprit-Saint : et c'est ainsi que les trois personnes divines sont figurées concourant ensemble à l'acte sublime de la réparation humaine.

Dans un tableau nécessairement restreint, comme l'est un tableau de station, il est essentiel de ne pas multiplier les accessoires qui jetteraient de la confusion dans la scène à laquelle il faut, autant que possible, laisser le caractère d'unité que semble requérir l'histoire. J'écarterais donc des modèles que peut présenter l'antiquité, les évangélistes et leurs symboles, inspirés par le Verbe divin, parce qu'ils ne sont là que comme narrateurs du fait évangélique; les figures symboliques de l'Église et de la Synagogue, car l'Église

1. Voyez « Mélanges d'archéologie », t. I, pl. XXXII. Cette couronne est tressée en feuilles de laurier, ainsi que le chante le poëte saint Fortunat, quand il proclame la victoire de l'immolation et le triomphe de la croix qui vaut au vainqueur une couronne :

« Pange, lingua, gloriosi
Lauream certaminis
Et super crucis trophæo
Dic triumphum nobilem
Qualiter Redemptor orbis
Immolatus vicerit. »

ne naît que du côté percé de Jésus. Je laisserai toutefois subsister le soleil et la lune, car ils éteignent rigoureusement leurs feux avant la mort du Sauveur, dès la sixième heure : « A sexta autem hora tenebræ factæ sunt super universam terram. » (S. MATTH., XXVII, 45.) — « Et facta hora sexta, tenebræ factæ sunt per totam terram usque in horam nonam. » (S. MARC., XV, 33.) — « Erat autem fere hora sexta et tenebræ factæ sunt in universam terram usque in horam nonam. Et obscuratus est sol. » (S. LUC. XXII, 45.)

L'iconographie des deux astres qui s'obscurcissent pour ne pas éclairer une scène aussi lugubre, est connue et elle se réduit à trois types : le type *païen*, qui personnifie le soleil et la lune ; le type *chrétien*, qui les confie à la garde des anges, et le type *naturel*, qui les exprime tels que nous les voyons, l'un arrondi et rayonnant, l'autre échancré et pâle. Il n'est pas nécessaire de spécifier auquel de ces trois types nous donnons la préférence, car ne trouvera-t-on pas plus d'inspiration, de poésie, dans l'ivoire du Louvre que dans celui de la bibliothèque impériale, dans l'œuvre du XIIIe siècle que dans celle du IXe ?

J'insiste à dessein sur la couleur à donner au soleil et à la lune, ainsi que sur la signification symbolique des luminaires qui se partagent le jour et la nuit. Un manuscrit du XIIe siècle, qui provient de l'abbaye de Saint-Serge et est maintenant conservé à la bibliothèque de la ville d'Angers, commentant l'Apocalypse, donne au soleil une teinte noire et cendrée, à la lune la couleur du sang. Le soleil, dit le commentateur Berengaudus, ressemble à un sac de cendre, opaque et obscur. Il est l'emblème du peuple juif qui brilla dans le monde d'un vif éclat, parce qu'il eut la connaissance du vrai Dieu et sut garder la loi ; mais ses iniquités le rendirent odieux aux hommes qui ne lui pardonnèrent pas les crimes dont il s'était souillé. Or, le sac et la cendre signifient l'humiliation, l'abaissement, la pénitence. La lune parut comme du sang, image de la Synagogue, qui périt pour avoir répandu le sang du Christ [1].

1. Le soleil est à droite du crucifix, au nord ; la lune, à gauche, au sud, car ces deux astres, selon saint Brunon d'Asti, symbolisent les deux testaments, dont l'un succède à l'autre, comme la Synagogue est effacée par l'Église.

« Spiritualiter..... duo luminaria, sol videlicet et luna, novum et vetus testamentum designant, et majus quidem novum, minus vero vetus intelligitur..... Dies enim et nox, Ecclesia et Synagoga, Gentium et Judæorum populus intelligitur. Novum ergo testamentum diei præest, quia sanctam Ecclesiam sui fulgoris radiis illuminat eamque recti itineris viam designando, a noctis et tenebrarum errorisque caligine separat. Luna vero obscura et pallida præest nocti et tenebris, quia vetus testamentum Judæorum populo tenebroso semper et cæco, obscurum et caliginosum lumen demonstrat. Cæcitas enim ex parte in Israel contigit. » (S. BRUNO ASTEN. *Exposit. sup. Pentateuch.*, cap. I.)

Cette explication n'était pas la seule, car voici, à la même époque, une interprétation différente que nous offre un monument iconographique de l'Allemagne. Je laisse la parole à M. Piper.

« En outre, par une allégorie jadis familière aux chrétiens, le soleil et la lune se rapportent au Sauveur et à l'Église : la première de ces allégories est empruntée à l'Écriture qui parle du soleil de justice (Malachie, IV, 2) ; d'où il résulte que la lune qui reçoit sa lumière du soleil figure l'Église. C'est ainsi que l'expliquent Ambroise et Augustin, et plus tard ce symbolisme est fréquemment usité. Mais le symbole a une portée plus étendue. Quand le soleil de justice s'est éteint sur la croix, la lune aussi perd sa lumière, c'est-à-dire que l'Église partage les souffrances du Sauveur. Dans une sculpture représentant le crucifiement, sur un couvercle d'ivoire conservé dans la bibliothèque de Munich (Cimèle 54) et qui date du XIIe siècle, les figures du soleil et de la lune sont expliquées dans le même sens par l'inscription suivante :

« Igneus sol obscuratur in æthere
Quia sol justitiæ patitur in cruce.
Eclypsin patitur et luna
Quia de morte Christi dolet Ecclesia. » [1]

La croix est un arbre, *arbor,* ainsi que le chante fréquemment l'Église dans ses hymnes. Mais cet arbre se présente sous trois aspects également acceptables ; il conserve son écorce rugueuse, et c'est ainsi qu'on le rencontre souvent dans les églises de Rome et qu'on le porte aux processions, vrai tronc d'arbre, *tronco,* que la hache n'a atteint qu'à ses extrémités pour en déterminer la longueur.

A Anagni, sur le célèbre parement d'autel donné par Boniface VIII à la basilique dont il avait été chanoine, lorsqu'il n'était encore que *in minoribus,* comme disent les bulles pontificales, la croix est un arbre, dont le tronc reste intact, mais dont les branches ont été coupées, ce que l'on nommerait en blason un *arbre écoté.* Le moyen âge semble avoir affectionné ce genre de croix.

Enfin, et ceci est le genre le plus vulgaire, la croix est un arbre équarri, dressé, aminci, mis en œuvre par la main du charpentier, comme une poutrelle ; la tradition rapporte que cet arbre avait été taillé dans le principe, par ordre de Salomon, pour servir à la charpente du temple de Jérusalem.

Que l'on choisisse de ces trois croix celle qui plaira le mieux, peu importe, mais je ne puis passer sous silence deux croix que j'ai vues à Rome (et à Florence, parmi les œuvres du moyen âge italien), car elles traduisent merveilleusement le texte de saint Fortunat, *Arbor decora et fulgida.*

1. *Bulletin monumental,* 1861, p. 474 et suiv.

Sur l'une d'elles, que l'on cache au musée chrétien du Vatican, l'arbre est semé de perles et les gouttes du sang divin qui l'ont inondée se sont transformées en roses brillantes.

L'autre croix est posée sur un fond rouge cramoisi, constellé d'étoiles, et ses bras, sa hampe et sa tête brillent et flamboient de l'éclat d'une auréole radieuse. La croix, comme le corps du Christ dans d'autres représentations, est inondée et enveloppée de lumière, ou plutôt la lumière, reflet céleste, en jaillit en ondes abondantes et pressées. Cette croix lumineuse est exposée sur l'autel d'une des chapelles latérales, dans l'église de Saint-Marcel, au Corso.

« Arbre élevé, courbe tes rameaux, a dit noblement le poëte liturgique; fléchis ton bois rigide et que ta roideur s'amollisse pour rendre doux le gibet au Roi qui va y clouer ses membres[1]. » Mais l'arbre est resté droit et inflexible; seul le Roi couronné, qui s'y est assis comme sur un trône d'un nouveau genre, s'est mystérieusement incliné.

Précisons avec Rome et la tradition franciscaine le sujet de la douzième station. Le Christ ne va pas mourir, nous ne sommes pas aux premières angoisses de l'agonie; le Christ n'est pas encore mort, il a un reste de vie qui s'éteint, et le trépas n'a ni glacé ni roidi son corps. Mais le moment précis qu'il s'agit d'exprimer est celui où il expire et rend son âme à son Père.

Les évangélistes ont peint en peu de mots cette scène dont la nature s'effraye, et c'est à leurs textes qu'il faut avoir recours pour s'en faire une idée exacte.

Jésus poussa un grand cri et il rendit l'esprit, dit saint Matthieu : « Jesus autem iterum clamans voce magna, emisit spiritum. » (Cap. XXVII, v. 50.) — Saint Marc confirme la narration précédente : « Jesus autem, emissa voce magna, expiravit. » (Cap. XV, v. 37.) — Saint Luc cite les paroles que proféra le Sauveur à ses derniers instants : « Et clamans voce magna Jesus ait : Pater, in manus tuas commendo spiritum meum. Et hæc dicens expiravit. » (Cap. XXIII, v. 46.) — Saint Jean rapporte une dernière parole, différente de celle que cite saint Luc, puis exprime la mort qui est arrivée, par l'inclinai-

1. « Flecte ramos, arbor alta,
Tensa laxa viscera,
Et rigor lentescat ille
Quem dedit nativitas :
Et superni membra Regis
Tende miti stipite. »

(Hymne *Pange lingua* de saint Fortunat.)

son de la tête : « Cum ergo accepisset Jesus acetum, dixit : Consummatum est. Et inclinato capite tradidit spiritum. » (Cap. XIX, v. 30.)

De ces quatre textes ressort pour nous un triple enseignement. Le Christ venait d'être abreuvé de vinaigre, il parla et inclina la tête.

Jésus eut soif et demanda à boire. On trempa une éponge dans un vase plein de vinaigre et on la lui offrit à l'extrémité d'un roseau. « Postea sciens Jesus quia omnia consummata sunt, ut consummaretur scriptura, dixit : Sitio. Vas ergo erat positum aceto plenum. Illi autem spongiam plenam aceto, hyssopo circumponentes, obtulerunt ori ejus. » (S. JOANN., cap. XIX, v. 28, 29.) — « Currens autem unus et implens spongiam aceto circumponensque calamo, potum dabat ei, dicens : Sinite, videamus si veniat Elias ad deponendum eum. » (S. MARC., cap. XV, v. 36.) — « Et continuo currens unus ex eis acceptam spongiam implevit aceto et imposuit arundini et dabat ei bibere. » (S. MATTH., cap. XXVII, v. 48.)

Quel fut l'épongier? Un des assistants, soldat ou autre, peu importe : « Quidam autem illic stantes et audientes, dicebant : Eliam vocat iste » (S. MATTH., cap. XXVII, v. 47.) — « Et quidam de circumstantibus audientes dicebant : Eliam vocat iste. » (S. MARC., cap. XV, v. 35.) Rome, dans les fresques de Saint-Urbain alla Caffarella, que l'on peut remonter au XIIe siècle, nomme cet épongier Calpurnius, l'habille en soldat, le place près de la croix, au côté droit du Sauveur et lui met à la main le vase plein de vinaigre et l'éponge fichée à l'extrémité d'un roseau dont il vient de se servir. L'action est faite, accomplie. Ce serait donc à tort qu'on la représenterait ou à faire ou en train de s'accomplir. Je l'ai observé déjà plusieurs fois : dans l'iconographie des stations, il faut toujours tenir compte de la question de temps.

Quelles que soient les paroles que l'on préfère, ou celles de saint Luc ou celles de saint Jean, il est facile de les mettre dans la bouche du Sauveur qui vient de les prononcer, comme aimait à le faire le moyen âge. Des exemples analogues ne sont pas rares au musée chrétien du Vatican, sur les panneaux dorés de l'école italienne des XIVe et XVe siècles. La parole pour le Verbe de Dieu, c'est un rayon de lumière qui part des lèvres et se répand dans l'espace : sur ce rayon glissent les mots d'adieu dits à la terre par la victime résignée. La parole immatérielle est fixée, pour ainsi dire, sur un rayon de lumière non moins immatérielle. Ne dirait-on pas le dernier jet de cette lumière que le monde n'a pas comprise et que les ténèbres absorbent : « Lux venit in mundum et dilexerunt homines magis tenebras quam lucem. » (S. Joan., cap. I, v. 9; cap. III, v. 19.)

La tête incline à droite, ainsi qu'on peut le constater sur une foule de monuments peints ou sculptés du moyen âge, car la droite est le côté privilégié, celui de la ferveur et de l'adoption, où se placera triomphante l'Église, née du flanc entamé par la lance de Longin, tandis que les Juifs infidèles sont rejetés à la gauche : « Christus tamen in sinistra reliquit Judæos, quia infideles et venit ad gentes quibus dat esse in dextera. » (HUG. A S. VICTOR.) — « De superiori descendit ad inferiora et a dextra transiit ad sinistram, quia Christus a Judæis transivit ad gentes. » (INNOCENT III.) Or les nations appelées à l'Évangile étaient sous le joug honteux du démon, symbolisé par le froid et les glaces de l'aquilon. Sur la croix, comme dans toute église orientée, le nord était à la droite. « Quod enim per aquilonem diabolus designatur, ostendit propheta dicens : O Lucifer, qui dicebas in corde tuo, sedebo in latere aquilonis. » (ALCUIN., *de Divin. Offic.*)

J'aime nos vieux christs dont les bras étendus horizontalement semblent étreindre le monde tout entier dans un paternel embrassement. Je repousse ces christs jansénistes qui font trop penser au petit nombre des élus et dont les bras montent vers les cieux, sans jamais s'abaisser vers la terre qu'ils sont pourtant prédestinés à racheter.

J'aime nos vieux christs à la chair émaciée, aux côtes saillantes, à l'aspect souffreteux. On sent là l'homme de douleurs. Je repousse tout ce qui n'est que beauté humaine, carnation irréprochable, étude anatomique, comme dans la plupart des œuvres modernes.

Je condamne avec le saint-office qui l'a séquestré à Rome, ce christ hideux, tout dégouttant de sang, aux chairs meurtries et violacées, que l'on a dit peint au naturel par le diable pour un infortuné jeune homme qui lui avait vendu son âme. Je m'étonne que la piété publique soit assez crédule, assez confiante et aveugle pour s'amuser et surtout s'édifier à de pareilles billevesées. Sans la police, qui est heureusement intervenue à temps, l'éditeur parisien de cette horrible image avait un succès complet, car les demandes affluaient et l'argent venait en abondance au magasin.

Il serait peut-être plus décent d'avoir des christs entièrement vêtus, comme l'est le *Santo Volto* de Lucques, sculpté, dit-on, par Nicodème. Mais il est facile d'allier la convenance avec l'histoire et d'attacher chastement un voile aux reins du Sauveur, ainsi que le faisait encore, à la fin du XVe siècle, le peintre verrier qui décora la chapelle des évêques de Poitiers, à leur château de Dissai. Le linge trop étroit, tortillé et replié, qui s'emploie depuis deux siècles, mérite à peine ici une mention, tout au plus serait-ce pour dire qu'il faut l'exclure impitoyablement.

Percez les mains ouvertes et les pieds juxtaposés de quatre gros clous à tête ronde et, suivant un usage fort ancien et une tradition très-respectable, placez les pieds sur une tablette qui les maintienne fermes, d'aplomb pour supporter le corps qui pèse sur eux de tout son poids[1].

Trois attributs iconographiques s'ajoutent à cette mise en scène. Ce sont le calice, le serpent et le crâne d'Adam.

Sur la belle verrière du XIIIe siècle qui illumine de ses splendeurs l'abside de la cathédrale de Reims, le sang coule des pieds du Sauveur dans un calice à large coupe, posé à la base de la croix. C'est ce célèbre plat d'émeraude, conservé à Gênes et chanté par nos poëtes, sous le nom de saint Graal, dans de brillantes épopées[2]. Au XVe siècle, ce calice unique ne suffit plus. Il en faut un pour chaque plaie, et comme le sang d'un Dieu est un sang adorable, ce sont des anges, aux ailes éployées, qui sont descendus exprès des cieux pour le recueillir dans leurs coupes d'or. Telle est une magnifique crucifixion, peinte sur verre, dans le transept nord de la cathédrale d'Angers[3].

Mieux encore, dans ce même XVe siècle, au château de Boumois, à Chinon, à Dissai et ailleurs, en verrières et en fresques, le sang coule à flots des membres percés du Rédempteur dans une vasque profonde où l'humanité entière vient se baigner et se laver de ses souillures. Fontaine admirable, où la mort se transforme en vie et où un Dieu se fait victime pour sauver sa créature.

Par le démon, changé en serpent, le péché entra dans le monde et, par le péché, la mort. Pour détruire l'effet, il fallait vaincre la cause. La lutte fut donc entre Dieu et le serpent et Dieu triomphateur rendit à la fois l'innocence et la vie. « O mort, dit-il, je serai ta mort; enfer, je te mordrai d'une blessure inguérissable. Où est ta victoire? Qu'est devenue la force de ton aiguil-

1. « Pendebat et stabat manibus ad crucis cornua confixis; pedibus ligno suppedaneo per clavorum fixuram cohærentibus in modum stantis. » (RUPERT.) « Super hanc vero tabulam tanquam stantis hominis sacræ adfixæ sunt plantæ. » (GREGOR. TURONEN. *de Gloria martyr.*, cap. VI.)

2. Ce calice est posé sur un autel, pour indiquer que le sacrifice de la messe est le renouvellement du sacrifice de la croix et la continuation ou l'application continue du mystère de la Rédemption, dans deux miniatures du XIIIe siècle, reproduites, l'une dans la *Revue de l'art chrétien*, 1861, p. 78, l'autre dans le *Bulletin du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, 1857, p. 584. — « Item une croix en vermeil, portant les quatre évangélistes comme des hommes appuyés sur quatre lions, sur le piédestal, avec un homme à genoux tenant un calice à la main. » (*Invent. de la cath. de Lincoln*, cité par Bourassé, *Diction. d'archéol.*, t. I, col. 1068.)

3. Sur une miniature d'une Bible historiale du XIVe siècle (Bibl. Impér. F. R. 167), ce sont quatre prêtres qui recueillent dans des calices le sang que laissent goutter les plaies du crucifix.

lon? » Et de même que le vainqueur foule aux pieds les trophées qu'il a conquis sur l'ennemi, l'ennemi lui-même, ainsi le Christ domine et tient abaissé, impuissant, le serpent dont il a triomphé.

« ..... per quem victus jacet anguis.
Mortem commemorat, qua nos Deus in cruce salvat,
Et ut mactatur mors illi non dominatur.
. . . .
Peccatum tegitur, teritur quoque lubricus anguis
. . . .
Christus qui Zabulum dependens in cruce vicit
Secreto patitur. . . . . [1] »

Sur deux ivoires sculptés, publiés dans le tome II des *Mélanges d'archéologie* et qui sont antérieurs au IX[e] siècle, le serpent s'enroule autour de la croix dont la vertu l'irrite, et il lance contre celui qui l'a dompté son dard impuissant.

Le calvaire était une colline, située hors la ville de Jérusalem et destinée aux suppliciés. Leurs corps y pourrissaient et leurs os décharnés en garnissaient la cime. Jésus-Christ, qui eut à souffrir dans tous ses sens, fut atteint également dans son odorat par cette odeur fétide qu'exhalaient les cadavres abandonnés [2]. De là ces ossements épars que certaines miniatures du XV[e] siècle ont disséminés à dessein sur les pentes de la colline de l'holocauste.

Adam avait perdu le monde par sa faute; le Fils de Dieu, nouvel Adam, le racheta par sa propre volonté. L'un avait inoculé la mort à sa postérité; l'autre engendra l'humanité à la vie. « Adæ morte novi redit Adæ vita priori, » a dit excellemment un poëte du XII[e] siècle. Or, par un de ces rapprochements dont Dieu seul a le secret, le premier Adam fut enseveli au lieu même où le second mourut, comme si le sang de la victime innocente avait dû couler, pour le laver, sur le corps du coupable [3]. Tertullien, dans ses vers contre Marcion, a noblement exprimé cette pensée ingénieuse :

1. GISLEBERTI, *Aureæ Vallis abbatis, carmen de Eucharistia*. — Gislebert, abbé d'Airvault, en Poitou, écrivait vers l'an 1200. Son poëme sur l'Eucharistie a été publié dans le *Bulletin des Comités historiques*, 1849, n° 12, p. 282-283.

2. « Fuit (dolor) in odoratu, quia magnum fœtorem sentire potuit (Christus) in loco Calvariæ, ubi erant corpora fœtida mortuorum. » (LEGENDA AUREA. De Passione Christi.)

3. « Et vere, fratres, non incongrue creditur quod ibi erectus sit medicus, ubi latebat ægrotus, et dignum erat ut ubi occiderat humana superbia, ibi se inclinaret divina misericordia; et sanguis ille pretiosus etiam corporaliter pulverem antiqui peccatoris, dum dignatur stillando contingere, redemisse credatur. » S. AUGUSTIN. *Serm. de temp.* LXXI.

« Hic hominem primum suscepimus esse sepultum.
Hic patitur Christus : pio sanguine terra madescit.
Pulvis Adæ ut possit veteris cum sanguine Christi
Commixtus stillantis aquæ virtute lavari. »

Adam avait donc une place tout naturellement assignée aux pieds de l'arbre qui lui avait donné la mort et qui lui rend maintenant la vie. L'iconographie l'a figuré dans trois attitudes différentes : il est enfermé dans la grotte qui lui sert de sépulcre, il pense, méditatif, à la rédemption qui s'opère; il se débarrasse de son linceul et tend vers son libérateur des mains suppliantes ou plutôt d'actions de grâces; enfin, squelette inanimé, il reçoit sur son crâne desséché le ruisseau de sang qui doit, comme un nouveau baptême, le régénérer et le vivifier.

Faerich a peint les morts qui sortent de leurs tombeaux, mais il s'est trop pressé, car, au témoignage des évangélistes, cette résurrection effrayante, qui fait errer les fantômes dans les airs, n'eut lieu qu'après la mort et ne l'accompagna pas.

Il est plus consolant de voir le Christ entouré d'anges, lui qui avait dit à ses apôtres, au jardin des Oliviers, que s'il en voulait pour le défendre, il en lèverait instantanément une légion. Mais les anges ne se groupent maintenant autour de lui que pour pleurer et adorer. D'ailleurs saint Paul n'avait-il pas écrit que le sang versé sur la croix devait pacifier le ciel et la terre : « Pacificans per sanguinem crucis ejus sive quæ in terris, sive quæ in cœlis sunt. » Or, comme le dit doctement saint Bernard, les anges eux-mêmes sont compris dans le grand œuvre de la rédemption et ils doivent aux mérites de Jésus-Christ d'avoir triomphé dans le combat que raconte l'Apocalypse de saint Jean et d'être restés fidèles, alors que Dieu leur manifesta le plan de l'Incarnation, qui fut leur épreuve, au même titre que la pomme fatale le fut pour nos premiers parents.

Sur un ancien ivoire, les anges joignent les mains. Sur la belle fresque du XIIIe siècle qui couvre une des parois de la Platonia, et qui a été publiée par M. Perret, tom. I, pl. X, en chromolithographie, deux anges, issant des bras de la croix, pleurent de douleur et essuyent avec un linge, dont ils voilent en partie leur figure, leurs larmes amères.

Sur un autre ivoire, et sur un vitrail de la cathédrale de Bourges (v. *Vitraux de Bourges*, pl. V) qui date du XIIIe siècle, les anges couronnent leur maître et l'auteur de leur victoire. Commentaire exquis de ce texte du psalmiste que répète saint Paul : « Minuisti eum paulo minus ab angelis : gloria et honore coronasti eum, Domine. » (*Psalm.* VIII, 6.)

La croix du Sauveur fut plantée sur le rocher, entre deux autres croix, auxquelles furent attachés deux voleurs, condamnés au supplice infamant pour leurs crimes. L'un était à droite et l'autre à gauche. « Tunc crucifixi sunt cum eo duo latrones : unus a dextris et unus a sinistris. » (S. MATTH., cap. XXVII, p. 38.) — « Et cum eo crucifigunt duos latrones : unum a dextris et alium a sinistris ejus. Et impleta est scriptura quæ dicit : Et cum iniquis reputatus est. » (S. MARC, XV, 27, 28.) — « Et postquam venerunt in locum, qui vocatur Calvariæ, ibi crucifixerunt eum ; et latrones, unum a dextris et alterum a sinistris. » (S. LUC., XXIII, 33.) — « Crucifixerunt eum et cum eo alios duos, hinc et inde, medium autem Jesum. » (S. JOAN., XIX, 18.)

Que la croix des larrons ait été de tous points semblable à celle de Jésus, rien ne le prouve mieux que la légende de l'Invention. Sainte Hélène ne savait comment discerner celle du Sauveur d'entre les trois exhumées par ses ordres. Il fallut un miracle, guérison ou résurrection, car les historiens ne sont pas d'accord sur le fait, pour mettre d'une manière indubitable la pieuse impératrice en possession de la vraie croix.

On a lié les larrons avec des cordes dans maintes représentations. A. Kraft l'a fait à Nuremberg, et il a suivi en cela les errements de son siècle. Mais je n'hésite plus à leur percer de clous les pieds et les mains, quand je lis dans saint Augustin et saint Grégoire le Grand ces deux affirmations concluantes : « Qui (le bon larron) in semetipso erat clavis confixus. » (S. AUGUSTIN. *Serm.* CXXX, *de Temp.*) — « In cruce clavi manus pedesque ejus (du bon larron) ligaverunt » (S. GREGOR. *Moral.* lib. XVIII, cap. 23.)

On conserve à Rome, dans le monastère attenant à la basilique de Sainte-Croix de Jérusalem, la traverse tout entière de la croix du bon larron. C'est une poutrelle équarrie et de peu de développement dans tous les sens.

Le bon larron, que la tradition nomme et que l'église vénère sous la dénomination de Saint-Dixmas, fut placé à la droite du Christ qui devait, à ses derniers moments, le convertir et l'attirer à sa suite dans le royaume des cieux. Saint Augustin est fort explicite à ce sujet, et il le fait entrer par le côté percé du Sauveur : « Ex quo possitis intrare, patet latus. Attendit enim ille (bonus latro) quò debeant omnes intrare........ Contendite, et Dominus ait intrare per angustam portam. Quod angustius illo foramine, quod unus e militibus percutiendo latus crucifixi aperuit? » (*De Temp. barbarico,* cap. VIII.) — « Unus latro qui credidit, liberatur ; alter qui insultavit damnatus est..... Similis ille latro futuris ad sinistram ; similis alter futuris ad dexteram. » (In capit. VIII, *S. Joann.*)

Dixmas est calme, patient, résigné : ses yeux se tournent avec affection

vers celui qui vient de combler de joie, par l'espérance du ciel, ses derniers instants et abréger par sa miséricorde la durée pénible de l'agonie. Le mauvais larron, au contraire, s'agite, vocifère et blasphème. Il meurt en désespéré. « Idipsum autem et latrones, qui crucifixi erant cum eo, improperabant ei. » (S. MATTH. XXVII, 44.) — Et qui cum eo crucifixi erant, convitiabantur ei. » (S. MARC. XV, 32.) — « Unus autem de his qui pendebant, latronibus, blasphemabat eum dicens : Si tu es Christus, salvum fac temetipsum et nos. Respondens autem alter increpabat eum dicens : Neque tu times Deum, quod in eadem damnatione es. Et nos quidem juste, nam digna factis recipimus : hic vero nihil mali gessit. Et dicebat ad Jesum : Domine, memento mei, cum veneris in regnum tuum. Et dixit illi Jesus : Amen dico tibi : Hodie mecum eris in paradiso. » (S. LUC. XXIII, 39-43.)

Les mauvaises pensées viennent du démon, les bonnes du bon ange. A la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, ainsi que sur les fresques de la Chapelle Sixtine, à Rome, Hérode et Judas sont conseillés par un diablotin noir qui leur souffle à l'oreille les ordres pervers qu'ils vont donner à leurs serviteurs ou affidés pour massacrer les Innocents et saisir Jésus. Au XV[e] siècle, continuant la même pensée, un ange emporte au ciel l'âme du bon larron, tandis qu'un démon arrache violemment l'âme de l'autre supplicié pour la précipiter dans les enfers[1]. Mais ici les larrons ne sont pas morts ; il ne s'agit donc pas encore d'enlever leur âme. Je ne répugnerais pas à placer près de chacun d'eux, pour mieux distinguer leur personnalité, le génie bon ou mauvais qui les inspire et leur met à la bouche des paroles de confiance ou de blasphème.

Il y avait sur le Calvaire foule de spectateurs ou de gens préposés au supplice. « Et omnis turba eorum, qui simul aderant ad spectaculum istud et videbant quæ fiebant. » (S. LUC. XXIII, 48.) — C'étaient le peuple, auquel se mêlaient les princes des prêtres ; les soldats du service ; l'épongier qui abreuva le Christ d'amertume ; le centurion qui, après sa mort, proclama sa divinité ; saint Longin, qui lui percera le côté de sa lance[2]. Et toute cette populace riait, causait, se moquait, blasphémait.

1. Fresque de Masaccio, dans l'église de Saint-Clément, à Rome.

2. « Milites ergo cum crucifixissent eum, acceperunt vestimenta ejus. » ..... Illi autem spongiam... obtulerunt ori ejus. » (S. JOANN., XIX, 23, 29.) — « Et stabat populus spectans et deridebant eum principes cum eis dicentes : Alios salvos fecit, se salvum faciat, si hic est Christus Dei electus. Illudebant autem ei et milites accedentes. » (S. LUC., XXIII, 35, 36.) — « Et prætereuntes blasphemabant eum, moventes capita sua. » (S. MARC., XV, 29.) — « Prætereuntes autem blasphemabant eum, moventes capita sua... Similiter et principes sacerdotum illudentes cum scribis et senioribus... Quidam autem illic stantes. » (S. MATTH., XXVII, 39, 41, 47.

Le moyen âge italien, anticipant sur une conversion qui n'était pas encore accomplie, a donné à saint Longin, à Calpurnius et au centurion, le nimbe de la sainteté, non le nimbe que l'on réserve exclusivement aux bienheureux, mais celui dont on orne la tête des vertus, le nimbe à pans coupés, de forme octogone. Plusieurs panneaux, à fond doré, du musée chrétien du Vatican, peints aux XIVe et XVe siècles, offrent cette singularité iconographique qu'il importait au moins de signaler, sans obliger toutefois à la reproduire.

Tous sont debout, les yeux fixés sur celui qu'ils insultent. Un bel ivoire de la fin du XIIIe siècle, que l'on conserve au musée chrétien du Vatican, donne à chacun la figure et le costume qui lui conviennent. Les soldats ont endossé la cuirasse et coiffé le casque; ils s'appuient sur leur lance. Les vieillards portent une longue barbe. Les scribes déroulent les phylactères sur lesquels ils écrivent. Les princes des prêtres ont sur la tête une espèce de turban. Enfin le peuple juif porte le petit bonnet pointu qui fut longtemps dans nos contrées le signe distinctif de sa race.

Timides, les saintes femmes n'osaient approcher et se tenaient à distance, même Madeleine que l'on représente si souvent à tort éplorée aux pieds de la croix. » Erant autem ibi mulieres multæ a longe........ inter quas erat Maria Magdalene. » (S. MATTH. XXVII, 55, 56.) — « Erant autem et mulieres de longe aspicientes, inter quas erat Maria Magdalene........ et aliæ multæ. » (S. MARC. XV, 40, 41.) « Stabant autem omnes noti ejus a longe et mulieres quæ secutæ eum erant a Galilæa, hæc videntes. » (S. LUC. XXIII, 49.) Aux saintes femmes étaient joints les amis et connaissances du Sauveur, disciples et apôtres. Ils regardaient de loin. Si l'espace permet de former dans la perspective ce groupe isolé, l'artiste n'oubliera pas de nimber, comme l'a toujours fait l'antiquité chrétienne, au moins les trois saintes femmes que nomment les évangélistes saint Matthieu et saint Marc, Marie Madeleine, Marie, mère de Jacques et de Joseph, et la mère des fils de Zébédée : « Inter quas erat Maria Magdalene, et Maria Jacobi et Joseph mater, et mater filiorum Zebedæi. » (S. MATTH. XXVII, 56.) — « Inter quas erat Maria Magdalene et Maria Jacobi minoris et Joseph mater, et Salome. » (S. MARC., XV, 40.)

Le texte suivant de saint Jean place au pied de la croix, non-seulement l'apôtre lui-même et la Vierge dont il devint le fils adoptif, mais encore deux saintes femmes que les deux précédents évangélistes ont exclues, Marie Cléophas et Marie Madeleine. « Stabant autem juxta crucem Jesu mater ejus et soror matris ejus, Maria Cleophæ, et Maria Magdalene. Cum vidisset ergo Jesus matrem et discipulum stantem, quem diligebat, dicit matri suæ : Mulier,

ecce filius tuus. Deinde dicit discipulo : Ecce mater tua. » (S. Joann. xix, 25, 27.)

L'esprit de symétrie a fait mettre la Vierge à la droite de la croix et saint Jean à la gauche. Mais cette disposition est toute de convention et n'empêche pas, comme sur le beau diptyque d'ivoire du xiiie siècle qui est au Vatican, de donner la droite aussi bien à saint Jean qu'à Marie.

L'évangéliste est debout, *stantem :* ses pieds sont nus et sa tête est nimbée; il porte la tunique et le manteau, ainsi que le livre de la doctrine nouvelle qu'il doit enseigner au monde, comme il convient à un apôtre. Il soutient de sa main droite sa tête inclinée, en signe de douleur. Ses cheveux sont blonds et sa figure juvénile n'a pas encore de barbe.

Marie se tenait également debout près de son Fils, la tête nue, car elle avait ôté son voile pour couvrir sa nudité; les pieds chaussés, ainsi que le veut l'iconographie chrétienne; drapée dans sa longue robe et son large manteau; les mains jointes et contractées par l'angoisse et le chagrin. Vierge patiente et résignée, elle ne poussa pas la faiblesse jusqu'à l'évanouissement, mais elle avait des larmes dans les yeux, sans qu'aucun sanglot, qu'aucune plainte s'échappassent de sa poitrine oppressée[1].

Saint Bonaventure est exact, quand il dépeint son attitude triste mais calme. (*Méditations,* p. 174-175.) C'est avec réserve qu'il faut lire les détails qui complètent son tableau :

« Cette désolée Mère se tenoit debout, tout joignant la croix de son Fils, entre icelle et la croix d'un des larrons. Elle ne détournoit les yeux de dessus son Fils. Elle éprouvoit les mêmes angoisses qu'icelui et prioit de tout son cœur vers le Père. . . . .

« Or étoit proche la croix, avec Notre-Dame, Jehan, Magdeleine et les deux sœurs de Notre-Dame : à savoir, Marie, mère de Jacques, et Salomé, et peut-être encore d'autres dames; lesquelles toutes, et signamment, Magdeleine, la bien-aimée disciple de Jésus, ploroient à chaudes larmes

1. « Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrymosa,
Dum pendebat Filius. »
(Prose du pape Innocent III).

« Stantem lego, flentem non lego. » (S. Ambros., *de Obitu Valent.*)

« Inter tot pressuras filii sui constanter ipsa sola stabat in fide firma. Et pulchre stabat, ut decet pudicitiam virginalem. Non se laniabat in tanta amaritudine, non maledicebat, non murmurabat, nec vindictam hostium a Deo petebat, sed stabat disciplinata, verecunda, virgo patientis-ima. » (S. Anselm.)

et ne se pouvoient consoler de leur cher Seigneur et maître. Elles compatissoient au Seigneur et à Notre-Dame, et d'abondant, à soi-mêmes. Souventefois se renouveloit leur douleur, pour ce que leur compassion se renforçoit toutes fois et quantes qu'une nouvelle souffrance, en injures, ou en actes de violence, se venoit adjoindre aux tourments de leur Seigneur. »

C'est avec la même défiance, ou plutôt en contrôlant la description à l'aide de l'Écriture, qu'il convient de lire les règles iconographiques tracées par le *Guide de la peinture*, pages 195-196, relativement à la crucifixion. Dans cette page, vivement esquissée, se résument la plupart de mes observations.

« Une montagne sur laquelle est le Christ en croix. De chaque côté de lui, les deux larrons crucifiés. Celui qui est à droite, cheveux gris, barbe arrondie, dit au Christ : « Souvenez-vous de moi, Seigneur, lorsque vous serez dans votre royaume. » Celui qui est à gauche, jeune et imberbe, se tourne en arrière et dit : « Si tu es le Christ, sauve-toi et sauve-nous. » On voit, cloué au sommet de la croix du Christ, un écriteau avec ces caractères : J. N. R. J. En bas et à droite, un soldat à cheval perce le côté droit du Christ ; il en sort de l'eau et du sang. Derrière lui, la mère du Christ évanouie ; d'autres femmes, portant de la myrrhe, la soutiennent. Auprès d'elle, Jean le Théologos, dans l'affliction et la main sur sa joue. Saint Longin, le centurion, regarde le Christ ; il élève la main et bénit Dieu. A gauche, un autre soldat à cheval tient une éponge attachée à l'extrémité d'un roseau qu'il approche de la bouche du Christ. Près de là, d'autres soldats, des scribes, des pharisiens et un peuple nombreux : les uns causent entre eux et se montrent le Christ ; d'autres le regardent avec effroi ; d'autres avec mépris; d'autres étendent les mains vers lui en disant : « Il a sauvé les autres, et il ne peut se sauver lui-même. » Trois soldats assis partagent au sort ses vêtements; celui qui est au milieu a les yeux fermés et les mains étendues à droite et à gauche vers celles des deux autres. Au bas de la croix, une petite grotte où sont le crâne d'Adam et deux ossements arrosés par le sang du Christ qui coule de la plaie de ses pieds. »

Je termine par un dernier trait que me fournit le prophète Jérémie. « Au jour de leur perdition, dit-il, le Christ montrera aux Juifs, non sa face, mais son dos. » « Dorsum et non faciem ostendam eis in die perditionis eorum. » (Jerem. xviii, 17.) Fuerich s'est sans doute souvenu de ce texte quand il a peint les murs de Jérusalem à l'arrière-plan de la croix.

Il y avait dans cette attitude de mépris l'expression d'un symbole dont le

sens mystérieux n'a échappé ni aux saints Pères ni, de nos jours, à l'évêque qui s'en est fait l'interprète dans cette page éloquente :

« Jésus-Christ, attaché au Calvaire, avait le dos tourné à l'encontre de la cité déicide et les yeux dirigés vers l'Occident[1]. Les Pères grecs eux-mêmes ont fait cette observation, qu'on trouve consignée par saint Jean Damascène dans son livre de la Foi orthodoxe, et par saint Germain, patriarche de Constantinople, dans sa Théorie des choses ecclésiastiques. Semblablement, Jésus-Christ était tourné vers cette même partie du monde lorsqu'il donna l'investiture dernière à ses apôtres, et qu'ensuite il s'éleva dans les cieux[2]. Attitude pleine de mystère, nous disent de très-graves docteurs et de très-anciens écrivains[3]. De ses regards mourants, de son front penché, le Christ saluait et baisait son épouse bien-aimée : de ses mains étendues, il désignait et bénissait les régions qui allaient principalement former son empire[4]. « De là, nous dit un vénérable évêque d'Espagne qui ne fait que résumer la doctrine des âges précédents, de là on peut conclure quelle est la dignité de l'Occident, vers lequel le Christ a incliné la tête quand il a rendu l'esprit. Ce prêtre souverain, ce véritable pontife, par l'oblation volontaire de son corps et par l'aspersion de son sang, a consacré l'univers entier, mais spécialement l'hémisphère occidental, dans lequel devait résider le prince des pasteurs, celui auquel il a donné par excellence, et par-dessus tous les évêques du monde, le plein pouvoir de lier et de délier[5]... C'est vers ce climat qu'il a poussé

1. Nota Christum ita fuisse cruci affixum, ut facie a Jerosolymis aversa, Occidentem, puta Italiam et Romam, spectaret... Ita Damascenus, lib. IV, *de Fide*, c. 13, S. Hieron., Beda, Germanus, Sedulius, Adrichom., et alii quos citat et sequitur Alphonsus Paleottus de Christi stigmatibus, c. XX, n. 27. Hoc est quod Judæis prædixit Jerem. cap. XVIII, 17. *Dorsum et non faciem ostendam eis in die perditionis eorum.* Et David. Psalm. LXV, 7 : *Oculi ejus super gentes respiciunt.* Cornel. a Lapid. in Matth. c. XXVII, 35.

2. Porro hæc Christi vestigia (in monte Oliveti) conversa sunt ad Occidentem, et versus catholicam ex gentibus Romanam spectant Ecclesiam, ad quam ipse, ejus caput, tanquam geminos et illustres oculos S. Petrum suum in terris Vicarium, et S. Paulum Doctorem gentium missurus erat. Cornel. a Lapid. in Act. Apost. cap. I.

3. Cujus denique veracissimus præsagii index fuit constitutio illa crucis Dominicæ, dum in ea Salvator penderet in loco Calvariæ. Nam, cum retro illius verticem suspensi tum fuisset crudus nimium populis Oriens, tunc etiam in ejus conspectu lumine fidei gentes repleturus constitit Occidens, etc. Rod. Glab. monach. Cluniac. Histor. l. I. cap. ultim.

4. Nec frustra illuc misericordissimum specialius deflexit intuitum : *Non enim qui sani sunt egent medico : Venitque vocare peccatores ad pœnitentiam, non justos* (Luc. V, 31)... Non, inquam, frustra occiduis partibus pendens in cruce specialius benignissimum dignatus est obtutum intendere, quas voluit tantis doctoribus, Petro videlicet cum Paulo apostolorum principibus, ut geminis lampadibus illustrare. Herigeri et Anselmi Gesta episc. Tungr. Traj. et Leod. c. II. III.

5. Colligitur ex his dignitas Occiduæ regionis quia Christus faciem versus occidentalem pla-

un grand cri, et que, son côté divin ayant été ouvert, il en a jailli du sang et de l'eau : un cri pour rappeler à la vie et à la lumière les peuples du Couchant, couchés en effet dans les ténèbres et dans les ombres de la mort ; du sang, pour infuser une chaleur divine dans ces races engourdies par le souffle glacé de l'aquilon ; de l'eau, pour purifier et rajeunir ces nations idolâtres qui avaient vieilli sur le fumier de leur putréfaction morale[1]. » (Instruction synodale de Mgr l'évêque de Poitiers, 1857, p. 13, 14.)

Le célèbre parement de la cathédrale de Narbonne, qui est au Louvre[2],

gam tenuit, contra quam caput etiam inclinavit quando emisit spiritum. Hic summus sacerdos et verus Pontifex, oblatione sui corporis et spiritus et respersione cruoris sacri consecravit mundum, et præ cæteris partibus Occiduam regionem, qui ligandi et solvendi Romano pontifici, in Occiduo hemispherio consistenti, præ cunctis mundi prælatis contulit excellentiam in plenitudine potestatis. Lucas episc. Tudensis adversus Albigesnium errores. Lib. II, ch. XII.

1. Apertum est præterea versus illud clima sanctissimum latus ejus, de quo exivit sanguis et aqua. Emisit Dominus spiritum, ut servum mortuum a peccatorum occiduo suscitaret : produxit sanguinem, ut congelatum torpore aquilonis calefaceret ; dedit aquam, ut ablueret sordidum qui computruerat in stercore virtutum. Ibid.

2. Une partie du devant d'autel de Narbonne a été publiée dans le tome XXIII, p. 105, des « Annales Archéologiques », pour accompagner un précédent article de M. X. Barbier de Montault sur la quatrième station du Chemin de la Croix. Trois scènes y sont figurées : le Baiser de Judas ; le Christ à la Colonne et la Marche au Calvaire, ou, pour se conformer au titre voulu : Jésus rencontrant sa très-sainte Mère.

Dans le tome XXII, p. 61, les figures du roi Charles V et de la reine Jehanne de Bourbon, sa femme, ont été publiées en buste et de la grandeur de l'original. Elles avaient pour commentaire une étude de M. le baron de Guilhermy sur l'iconographie historique de ce roi, dont le règne réparateur eut une influence jusque sur les arts.

Aujourd'hui l'ensemble de ces deux figures accompagne la partie centrale du devant d'autel de Narbonne.

Le roi, tête nue, mais couronne ouverte en tête, porte deux robes. La première à manches justes qui couvrent le bras jusqu'au poignet. De la seconde on n'aperçoit que l'extrémité des manches qui s'arrêtent au pli du bras, d'où elles tombent en une courte draperie, et probablement le bourrelet qui entoure le cou du roi, par-dessus le capuchon de son surcot. Ce dernier vêtement de dessus, comme son nom l'indique, flottant autour du corps, est percé d'ouvertures latérales pour le passage des bras, ouvertures s'ajustant avec d'amples épaulières dont les plis descendent jusque sur l'avant-bras. La « tweed » d'aujourd'hui est presque un retour à ce vêtement de voyage, qui date, pour le moins, du siècle précédent.

Deux pièces d'étoffe étroites et symétriques se voient sur la poitrine du roi. Dans les costumes de même nature qui sont figurés avec des couleurs, elles sont blanches et semblent d'hermine, et toujours de même forme. Jusqu'ici nous n'avons encore pu en préciser l'usage. Il nous semblerait qu'elles doivent appartenir à la robe de dessous, ainsi que l'ourlet qui entoure le cou du roi. Mais la peinture étant monochrome sur le devant d'autel de Narbonne, l'on ne peut rien préciser à cet égard.

La reine, coiffée en cheveux qui descendent en deux tresses de chaque côté du visage, porte par-dessus la couronne ouverte fleuronnée.

Sa robe est juste au corps jusqu'au défaut des hanches, où s'attachent les plis de la jupe,

mérite une attention spéciale, car il se trouve sur la limite de deux siècles, dont l'iconographie n'est plus la même. Il tient donc à la fois de deux systèmes qui s'excluent mutuellement et rappelle les anciennes traditions, tout en admettant des nouveautés que le temps se chargera de faire tolérer. Il y a un enseignement réel, que l'on accepte ou que l'on blâme l'artiste, dans cette belle et savante page, qui élucide mieux que dix textes la station de la crucifixion.

La croix va quitter sa forme latine pour prendre celle du *Tau* symbolique, que l'on pressent dans sa tête écourtée. Il semble que le peintre ait marché vers les idées nouvelles pendant l'exécution de son travail, car, dans la scène du portement, la croix a son sommet plus allongé qu'ici.

Le pélican niche avec sa « piété » de trois petits dans le nid qu'il s'est tressé de branchages, sur l'arbre du sacrifice, dont il montre l'exemple.

Le titre de la croix n'offre plus que des initiales de mots inintelligibles, si l'Évangile ne nous en donnait la clef : INRI.

Deux chérubins, petites têtes ailées de six ailes, représentent la cour céleste à l'agonie du Fils de Dieu.

Les pieds ne sont percés que d'un seul clou, mais ils posent encore sur le *suppedaneum*.

Le crâne d'Adam et les plus résistants parmi ses ossements roulent sur le Calvaire.

Jésus-Christ est ici figuré en roi martyr, non en roi glorieux : son chef, couronné d'épines, incline à droite, car la mort a déjà fermé ses yeux. Ses plaies saignent et son côté est percé. Des anges émergent des nuages et recueillent dans des calices le sang des mains et du côté.

Des deux larrons, attachés à des potences, à droite et à gauche, l'un

comme sur les figures de reines sculptées au XII[e] siècle au portail occidental de Chartres. Ce costume semble traditionnel.

Par-dessus, elle porte la cotte-hardée, qui, grâce à certaines modifications, se perpétue également jusqu'aux premières années de la Renaissance.

Au XIII[e] siècle elle était fendue, pour le passage des bras, de deux ouvertures latérales qui sont allées en s'élargissant, au point de laisser voir une grande partie de la robe de dessous. Sans cesser d'être large et de tomber naturellement, la cotte-hardée reçut sur la poitrine un « git » de fourrures, garni ici d'un rang de boutons en son milieu, comme pour réunir les deux côtés de ce vêtement, dégagé d'ailleurs autour du cou. Plus tard il s'ajusta à la taille, comme le montrent les représentations d'Isabeau de Bavière et même d'Anne de Bretagne.

Les costumes des acteurs de la Crucifixion sont entièrement de fantaisie. Mais leurs armes sont très-exactement copiées, comme dans les autres scènes, sur celles qui étaient en usage à la fin du XIV[e] siècle.

(*Note de M. A. Darcel.*)

regarde Jésus avec amour, l'autre en détourne la tête, pour ne pas voir celui dont il blasphémait la puissance.

La Vierge, dans son évanouissement intempestif, est soutenue et assistée par trois saintes femmes. Madeleine, reléguée en arrière, se reconnaît à cette chevelure soyeuse et abondante avec laquelle elle essuya les pieds du Sauveur et maître qu'elle aimait.

Longin, repentant du coup de lance qui lui a donné accès au cœur miséricordieux de Jésus, joint les mains d'un air triste et navré.

Le groupe de gauche fait voir saint Jean, que la douleur a contraint à s'asseoir; les scribes; l'épongier, le roseau et le vase de vinaigre à la main; enfin le centurion qui proclame la divinité du crucifié: VERE FILIUS DEI ERAT ISTE. (S. MARC. XV, 39.)

La scène se complète par les figures symboliques de l'Église et de la Synagogue, qui occupent, à droite et à gauche, la place d'adoption ou de déchéance qui convient à chacune.

L'Église est nimbée, à cause de sa sainteté; couronnée, car elle est appelée à régner sur les nations qu'elle rangera sous sa bannière, qui est la croix, puisque son chef et son auteur a triomphé par la croix, et qu'elle nourrira de la chair et du sang divin contenus dans l'hostie et le calice. Elle est jeune, car elle vient de naître, et belle de cette beauté que donne l'éclat des vertus.

La Synagogue au contraire est vieille et meurt de décrépitude ; sa couronne tombe de sa tête, car sa royauté est finie; ses yeux sont bandés et ne reconnaissent pas le Messie ; l'étendard se brise en ses mains débiles, puisque son peuple va être dispersé; et les tables de la loi, devenues inutiles par la promulgation de l'Évangile, glissent à terre. Et comme si le spectacle du Christ qu'elle a mis à mort lui était odieux ou lui pesait comme un remords, elle détourne la tête pour ne pas le contempler.

Enfin, unissant le passé au présent, la prédiction à l'accomplissement, deux prophètes déroulent leurs phylactères écrits. Isaïe rappelle que Jésus-Christ a porté sur la croix nos propres souffrances, suites du péché : VERE LANGUORES NOSTROS IPSE TULIT [1] ; et David, plein de commisération pour la Synagogue qui se perd volontairement, lui dit de regarder le Christ qui sera son salut : RESPICE IN FACIEM XPI TVI [2].

X. BARBIER DE MONTAULT.

1. Isaïe, LIII, 4.
2. Psalm. LXXXIII, 10.

MORT DE M. DIDRON AINÉ

FONDATEUR-DIRECTEUR DES « ANNALES ARCHÉOLOGIQUES ».

Le fondateur des « Annales archéologiques » vient de succomber à une douloureuse agonie, qui n'a pas duré moins de deux ans. Atteint, dès le principe, de la manière la plus grave, M. Didron avait à peine publié la première livraison de 1865 que ses forces épuisées ne lui permirent pas d'aller plus loin. Nous l'avons vu, il n'y a pas deux mois, tenter un suprême effort pour continuer l'œuvre inachevée.

L'hommage que nous devons avant tout à sa mémoire, c'est d'accomplir ce qu'il se proposait de terminer lui-même, de maintenir ses doctrines, de conserver aux « Annales » le caractère que sa main leur a imprimé. Le premier volume de cette longue et belle série s'ouvre par une introduction, où notre ami exposait les principes qui dirigeaient son œuvre, avec cette mâle énergie qui n'a pas faibli un instant ; nous tâcherons de dire, avant de fermer le vingt-cinquième, ce que fut cette vie d'honneur, de travail et de dévouement. C'est pour nous un devoir ; ne pourrions-nous pas dire un droit?

F. DE GUILHERMY.

13 novembre 1867.





MÉLANGES ET NOUVELLES

L'ARBRE DE LA VIERGE.

Il y a si longtemps déjà que les « Annales Archéologiques » s'occupent du chandelier à sept branches de Milan, l'ARBRE DE LA VIERGE, ainsi qu'on l'appelle, qu'il nous semble nécessaire de récapituler les planches qui ont été jusqu'ici publiées.

Ces planches sont déjà au nombre de neuf, et celle que nous éditons aujourd'hui fait la dixième.

Bien longtemps avant qu'il fût en mesure de la faire, la publication de cette magnifique œuvre de bronze préoccupait Didron, car il annonçait, dès l'année 1847 (t. VII, p. 216), les dessins que M. Victor Petit avait relevés d'après le monument, et son désir de les faire graver. Mais ce ne fut qu'en 1852 (t. XII, page 378) qu'une lettre de M. Victor Petit lui-même vint annoncer aux lecteurs des « Annales Archéologiques » qu'il était en mesure de réaliser cette promesse.

L'année suivante (t. XIII, p. 1) parut la gravure de l'une des quatre faces du pied (voir la gravure d'ensemble, t. XVII, p. 237), accompagnée d'un article d'introduction par Didron, sur les chandeliers à sept branches faits à l'imitation de celui du temple de Salomon et si fréquents durant le moyen âge. Dans ce même volume (p. 177 et 263) furent publiés une seconde face du pied accompagnée de différentes communications sur le luminaire, et un grand détail représentant la vierge du nœud, avec un article de Didron intitulé « la Vierge chrétienne ».

Le tome XIV (pages 31 et 341) renferme deux gravures, l'une représentant les enroulements de la queue de deux des quatre dragons qui portent le chandelier, l'autre deux vues du nœud représentant les mages à cheval poussés par les prophètes vers l'Enfant-Dieu.

Les deux figures de la Musique et de la Dialectique étant représentées au

milieu des enroulements de la première de ces deux planches, Didron les donna comme exemples de la représentation des arts libéraux au moyen âge, dans un article sur la cathédrale de Reims. Quant aux deux vues du nœud, elles lui servirent à montrer, dans un article sur « le moyen âge en Italie, » ce que ce même moyen âge avait pu faire en ce pays, où peu de personnes avant lui s'étaient donné la peine de l'apercevoir et surtout de l'étudier.

Le tome XV ne renferme qu'une planche (page 263) représentant la Géométrie et la Rhétorique au milieu d'enroulements. Un article de Didron sur les arts libéraux commente ces deux représentations.

Le tome XVII est plus riche. Il donne (page 52) une quatrième vue du nœud, et (page 237) une vue d'ensemble avec une description sommaire du candélabre insérée dans un article sur « le XIII[e] siècle en Italie » emprunté en grande partie à Sismondi.

Dans le tome XVIII (page 96) nous trouvons deux autres détails des enroulements du pied, au milieu desquels se trouvent les personnifications de deux des fleuves du Paradis.

Aujourd'hui ce sont les deux autres fleuves que nous mettons au jour. Les quatre enroulements du pied sont ainsi publiés sur chacune de leurs deux faces, puisque nous avons donné quatre arts libéraux et les quatre fleuves.

Il resterait encore beaucoup de détails à publier, ainsi que l'on peut s'en convaincre en examinant la vue d'ensemble dans le tome XVII. Les plus nécessaires seraient les deux dernières faces du pied et les dragons sur lesquels repose l'ensemble.

C'est lorsque paraîtront ces derniers compléments de cette œuvre de longue haleine, qu'il sera seulement possible de faire la description du chandelier de Milan et de coordonner les travaux partiels qu'il a motivés, afin de saisir la pensée qui a présidé à la composition de ses élements divers.

A. DARCEL.

MORT DE M. DE LA FONS, BARON DE MÉLICOCQ.

Dans ce numéro des « Annales Archéologiques », sur lequel plane le souvenir de ceux des nôtres qui ne sont plus, nous avons encore une mort à enregistrer. C'est celle de M. François-Joseph-Alexandre de La Fons, baron de Mélicocq, dont M. Didron avait souvent publié d'intéressantes communications, et qui lui avait adressé celle que nous publions plus bas.

Ce laborieux érudit, qui a beaucoup écrit sur l'histoire du nord de la France, a fondé par son testament deux prix qui seront décernés tous les trois ans, l'un par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, l'autre par l'Académie des sciences. Le premier, fixé à 1,800 francs, sera accordé à l'auteur du meilleur ouvrage sur l'histoire de la Picardie ou de l'Ile-de-France, Paris excepté. — Le second, de 900 francs, sera pour un ouvrage sur la botanique du département du Nord.

A. DARCEL.

LA LÉGENDE DE SAINT MARTIN.

Dans son article intitulé « la légende de saint Martin », M. Alfred Darcel s'exprime ainsi au sujet du onzième médaillon d'une tapisserie du XIIIe siècle :

Onzième médaillon, — saint Martin et les oiseaux. « Nous ne trouvons rien dans la « Légende dorée » qui se rapporte à ce trait de la vie de saint Martin, non plus que dans Grégoire de Tours, qui n'enregistre guère que les miracles accomplis par les reliques de l'un de ses prédécesseurs sur le siége épiscopal de Tours. Jacques de Voragine raconte seulement que les animaux étaient soumis à saint Martin. Dans la scène qui nous occupe, les oiseaux semblent pêcher des poissons ou s'abattre sur des animaux d'une forme très-indéterminée, qui sont figurés soit sur le sol, soit sur l'eau. — Les oiseaux sont en jaune brun dessinés en violet, etc. »[1]

Notre manuscrit du XVe siècle (n° 16) nous apprend quels étaient ces oiseaux d'une forme très-indéterminée, lorsqu'il nous dit : « Saint Martin vit plommions (plongeons) qui les petits poissons cachoient souvent devant eulx. »[2]

LE BARON DE LA FONS-MÉLICOCQ.

INAUGURATION DU BUSTE DE M. FÉLIX DE VERNEILH.

Une intéressante cérémonie réunissait le jeudi, 29 novembre 1866, dans une des salles du musée de Périgueux, une nombreuse assistance qu'une pensée commune, chère à tous ceux qui ont souci de nos gloires locales, avait confondue dans une même expression d'admiration pour le talent du savant

1. « Ann. Arch. », t. XXIV, p. 82.

2. Fol. IIIIxx X v° — Nous avons déjà emprunté plusieurs documents à ce ms.

regretté dont on inaugurait le buste, et de profonde vénération pour la mémoire de l'homme de bien dont les douces vertus avaient inspiré de si générales et si affectueuses sympathies. Nous voulons parler de Félix de Verneilh et de l'hommage posthume que la Société d'archéologie française, le département de la Dordogne et la ville de Périgueux, rendaient au compatriote illustre dont la mort provoqua, il y a deux ans, un unanime sentiment de douleur et de regrets.

A cette pieuse solennité, où le souvenir d'une grande intelligence et d'un grand cœur était si vivace dans la mémoire de chacun, on remarquait en première ligne les délégués de la commission de Bordeaux, MM. Charles Desmoulins, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie, M. Léo Drouyn, tous deux membres de l'Académie des belles-lettres et sciences de Bordeaux, et M. le marquis de Castelnau d'Essenault.

Plusieurs membres du conseil général de la Dordogne assistaient à la cérémonie. Le conseil municipal de Périgueux avait tenu, lui aussi, à honneur de se faire représenter par plusieurs de ses membres. Dans l'assistance, dont faisaient partie le personnel de l'instruction publique dans les lettres et les arts, ainsi que les représentants de la presse locale, se trouvait M. Jules de Verneilh, frère de l'éminent défunt, vers lequel tous les yeux et tous les cœurs se portaient avec sympathie.

On sait la part que le crayon et la pointe de M. Jules de Verneilh ont prise dans les travaux de son frère.

La société chorale, les *Enfants de Vésone*, avait prêté, avec empressement, son concours à cette cérémonie. Après l'exécution de l'œuvre remarquable de Camille de Vos, *Cécilia*, M. Galy, conservateur du musée, a détaché le voile qui recouvrait le buste de celui que des discours allaient tout à l'heure célébrer.

L'image fidèle du jeune savant apparut alors aux regards de tous ceux qui l'avaient connu et aimé. C'est bien cette physionomie franche et placide à laquelle l'étude avait donné de bonne heure cette expression méditative qui ajoutait un charme de plus à l'ensemble du visage. Cet ouvrage, d'un mérite incontestable, fait le plus grand honneur à M. de Coëffard, artiste bordelais de talent.

Après un discours de M. Charles Desmoulins, qui a remercié toutes les personnes qui avaient concouru à l'érection du buste, et une allocution de M. Delisle, qui a dit les titres de Félix de Verneilh aux honneurs du marbre, M. Galy, directeur du musée a pris la parole.

Dans un long discours composé avec un grand soin, M. Galy a énuméré tous les travaux de Félix de Verneilh, qu'il a parfaitement placés dans leur

milieu et analysés avec une clarté qui les a mis en lumière. Il a terminé par cette citation extraite de l'un des écrits de Félix de Verneilh, citation que nous reproduisons parce qu'elle fait connaître une partie de l'homme : celle qui regarde le public; quant à l'autre partie, celle que la famille et les amis seuls pouvaient apprécier, elle n'était pas moins excellente.

« Il n'y a qu'une archéologie, chaque pays ne peut avoir la sienne. Tout « se tient, tout se lie en pareille matière; il faut, pour chaque grande ques- « tion, constater un à un tous les faits, en quelque lieu qu'ils se soient pro- « duits. Avant de placer une opinion quelconque en dehors et au-dessus de la « discussion, il faut avoir recueilli tous les témoignages, sans égard aux « barrières de douanes. En archéologie, le patriotisme de bon aloi consiste, « selon moi, à rechercher patiemment les titres artistiques de son pays, de sa « province, puis à les mettre en lumière le plus possible ; et je doute que « cette préoccupation soit plus constante dans les écrits de M. de Lasteyrie « que dans les miens. Mais fermer les yeux sur les titres d'autrui, sur les « gloires des autres nations et des autres provinces, c'est ce qu'on ne doit « pas faire, et ce que je tâche d'éviter pour mon compte [1]. »

La physionomie et les travaux de Félix de Verneilh ont été trop bien analysés dans les « Annales Archéologiques » par M. le baron de Guilhermy pour que nous voulions faire autre chose ici que de laisser un souvenir de l'hommage rendu dans son pays à l'un des fondateurs de cette revue et à l'un de ses collaborateurs les plus éminents.

A. DARCEL.

LÉGENDE DE SAINT JOSEPH.

TROIS VERRIÈRES DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME, A CHALONS-SUR-MARNE.

M. l'abbé Champenois, curé de Notre-Dame de Châlons, n'a cessé, depuis une période de temps considérable, de faire d'immenses sacrifices pour mener à bonne fin la restauration de sa magnifique église. Aidé par des personnes pieuses et généreuses, M. Champenois apporte, chaque année, une nouvelle pierre à la reconstitution d'un édifice qui est une des gloires du département de la Marne, si exceptionnellement riche en monuments anciens de premier ordre.

1. « Les Émaux français et les émaux étrangers ». Mémoire en réponse à M. le comte F. de Lasteyrie. In-8°.

M. le curé de Notre-Dame de Châlons pensant, avec raison, que les vitraux peints forment un des éléments les plus essentiels de la décoration d'une église, poursuit avec une admirable persévérance l'exécution de cette partie du beau programme qu'il s'est imposé. Aussi vient-il de réaliser une promesse faite, anciennement déjà, au peintre verrier qu'il honore de sa confiance et de son amitié, en le chargeant de la confection de trois nouvelles verrières à médaillons historiés, et destinées à la chapelle de saint Joseph. Ces verrières, exécutées dans le style du XIIIe siècle, qui est celui de l'édifice, ont été mises en place ces jours-ci; elles continuent la série importante de vitraux commencée par le même peintre verrier, M. Didron, en 1853, avec les verrières de la chapelle de sainte Anne. Depuis ce début, M. Didron a décoré la grande rose du portail principal, ainsi que les trois fenêtres ouvertes au-dessous, et le tympan à jour de la porte de cette même façade occidentale. Il y a deux ans, venaient la restauration d'un bien curieux vitrail du XIIe siècle, et l'exécution des vitraux de la chapelle de la sainte Vierge; ces derniers ont remplacé des verrières qui ne sont pas sans mérite, mais que M. le curé désirait transporter dans une autre partie de l'édifice.

L'histoire de saint Joseph, qu'il s'agissait de représenter dans les verrières nouvelles, est liée si intimement à celle de la sainte Vierge et de son divin Fils, qu'il est très-difficile, pour ne pas dire impossible, de les disjoindre pour les représenter isolément et ensemble tout à la fois. Cette difficulté est surtout évidente quand il faut retracer en scènes nombreuses la vie de saint Joseph, laquelle, du reste, est fort peu connue. En effet, la grande figure de la mère de Dieu a singulièrement effacé la personnalité du père nourricier de Notre-Seigneur, et les sources évangéliques manquent pour raconter sa vie avec détails.

Des traditions anciennes d'un sentiment élevé, et que le moyen âge a souvent reproduites sur le verre, la pierre et le métal, ont donné un certain développement à l'histoire modeste mais glorieuse de saint Joseph; elles forment un poëme charmant sur la jeunesse de la Vierge, ses fiançailles et son mariage; sur l'Annonciation, la Nativité, la Fuite en Égypte; enfin, sur tout ce drame divin rempli de mystères admirables qui a inspiré et inspirera toujours tant d'artistes. Toutefois la vie de l'époux de Marie présente, nous insistons sur ce point, un très-petit nombre de faits authentiques; or, devant la nécessité dans laquelle se trouvait le peintre verrier de couvrir ces trois fenêtres de sujets nombreux, comme l'exigeaient le style des vitraux et le désir d'obtenir un effet déterminé, il a fallu se préoccuper du côté poétique de la légende et ne pas se renfermer dans les limites rigoureuses de l'histoire. En cela, l'artiste a suivi

l'exemple des peintres et sculpteurs qui ont décoré nos cathédrales anciennes.

Chacune des trois verrières de saint Joseph se compose de dix médaillons. outre les petits compartiments du bas occupés par des anges à mi-corps : en tout, trente médaillons représentant un nombre presque égal de sujets (plusieurs scènes se divisent en deux ou trois médaillons). L'ordre est. comme toujours. de bas en haut, et de gauche à droite, en commençant par la fenêtre placée à la gauche du spectateur, continuant par celle de droite. et finissant avec celle du milieu.

Vitrail de gauche. — Les prêtres se consultent sur le choix de la tribu à laquelle appartiendra l'époux qui sera donné à la Vierge Marie. C'est la tribu de Juda qui est désignée par le sort. Les hommes non mariés. au nombre de trois mille,[1] apportent chacun une baguette sèche. et les prêtres président à la déposition de ces verges sur l'autel. Le grand prêtre Abiathar distribue ensuite les baguettes ; aucun signe surnaturel ne fait distinguer l'une d'elles de toutes les autres, quand celle d'un homme avancé en âge. d'un modeste artisan nommé Joseph. fleurit tout à coup. et, du milieu des fleurs, s'échappe une colombe [2], blanche comme la neige, qui s'envole vers le ciel, après s'être posée un moment sur la tête du vieillard pour affirmer le choix fait par Dieu de celui qui doit garder la virginité de la mère du Sauveur.

Après les fiançailles de Joseph et de Marie, le grand prêtre donne à celle-ci des compagnes. vierges comme elle. qui la suivront jusqu'à son mariage. Une tradition veut que ces jeunes filles aient été au nombre de sept, une autre n'en admet que cinq; elles auraient été élevées avec Marie dans le temple. voici leurs noms : Rébecca. Séphora, Suzanne. Abigée, Jahel.

Marie et ses compagnes travaillent en commun à tisser le voile du temple, et elles tirent au sort la partie réservée à chacune. A Marie échoit le tissage de la pourpre et de l'écarlate.[3] Alors ses compagnes la proclament la reine des vierges.

Après les fiançailles qui se sont faites à Jérusalem, les noces se préparant à Bethléem, Marie va en Galilée, chez ses parents, Anne et Joachim, sans être accompagnée de Joseph. Vers la fin du troisième mois des fiançailles, Joseph

1. Il est inutile de faire remarquer que le demi-médaillon représentant cette dernière scène contient une foule réduite à sa plus simple expression.

2. Chez les Hébreux, la colombe est un symbole de virginité et de pureté. On a dépeint cet oiseau comme protégeant Israël, et il a joué un rôle dans le culte des Samaritains.

3. Dans les Évangiles apocryphes, traduction de G. Brunet, page 49, Lysia, fille aînée de saint Joseph, est ouvrière en pourpre. Cette pourpre semble rappeler qu'on est près de la Phénicie et de Tyr, où elle était si renommée.

part de Bethléem pour rejoindre Marie et l'épouser. Il est représenté à cheval. dans le vitrail, en souvenir d'une sculpture de la porte Sainte-Anne, à la cathédrale de Paris. Cette sculpture, très-probablement, a la même signification.

Le mariage a lieu. Vient ensuite l'Annonciation, dont les conséquences forment le plus beau mystère de notre religion.[1] L'archange Gabriel entre dans la chambre de Marie et lui dit que le Sauveur des hommes naîtra d'elle. Ce médaillon est à l'extrémité supérieure de la verrière et la complète.

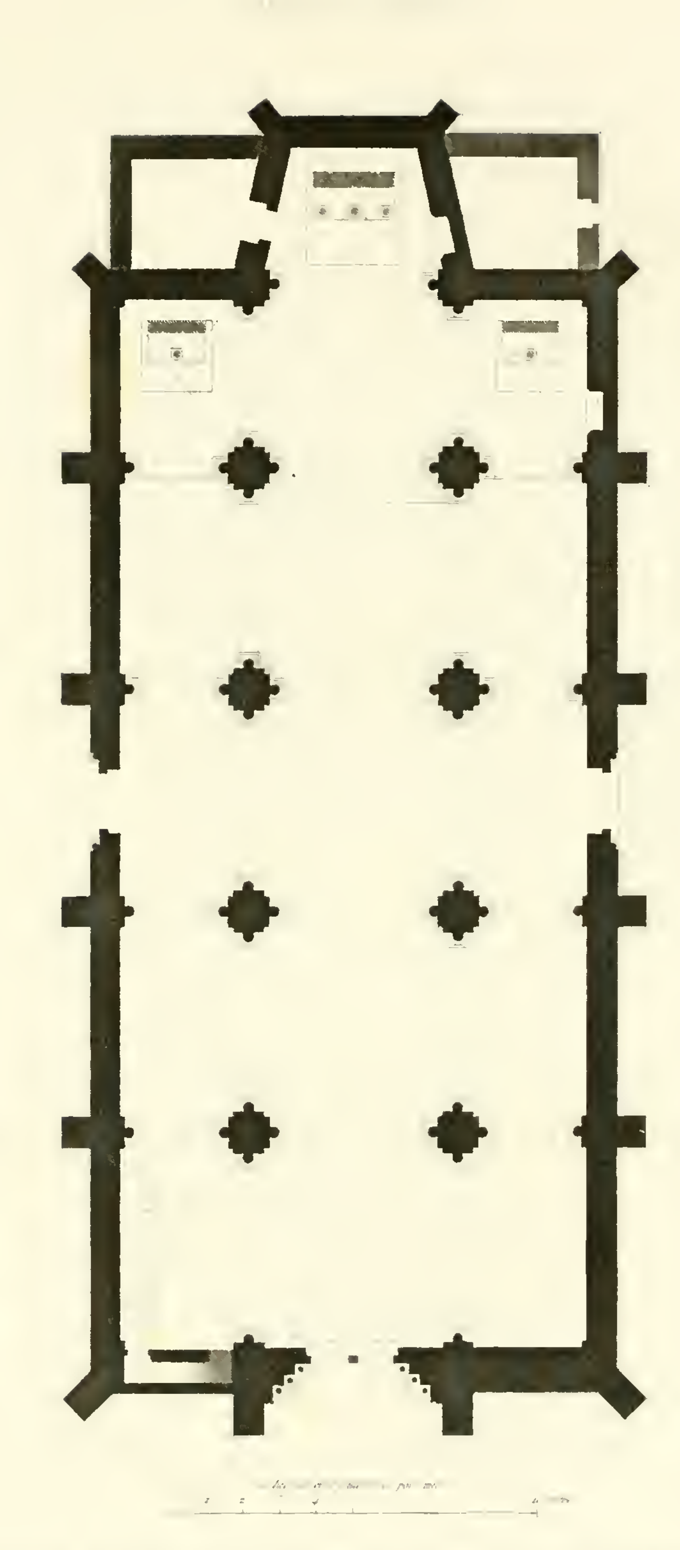
Vitrail de droite. — Ici se présente l'histoire du doute de saint Joseph à la vue de la grossesse de la sainte Vierge. Comme il est certain que, à ce moment, saint Joseph ignorait l'Annonciation et, par suite, la Conception surnaturelle de Jésus, son trouble fut, nécessairement, extrême; il songea même à renvoyer secrètement la Vierge pour n'avoir pas à la dénoncer. « Lorsqu'il était dans cette pensée, l'ange du Seigneur lui apparut en songe et lui dit : Joseph, fils de David, ne craignez point de garder Marie pour votre épouse : car ce qui est formé dans elle est l'ouvrage du Saint-Esprit. » Mais, comme si à cette assurance venue du ciel dût s'ajouter une confirmation humaine, la légende veut que les vierges, compagnes de Marie, aient justifié celle-ci auprès de saint Joseph. Aussi le peintre verrier a-t-il cru devoir tenir compte de ce détail dans la composition des vitraux, bien qu'il soit un léger anachronisme, ces jeunes vierges ayant, selon toute apparence, quitté Marie après son mariage.

Les sujets dont il nous reste à parler étant beaucoup plus connus et plus fréquemment représentés que les précédents, nous nous contenterons de les désigner au lecteur.

La Nativité de Jésus-Christ a lieu à Bethléem, dans une étable.[2] Un ange apparaît à saint Joseph et lui ordonne d'aller en Égypte, avec la Vierge et l'Enfant, pour sauver celui-ci de la fureur d'Hérode. Ils obéissent à l'injonction de l'ange et fuient. Marie, montée sur un âne, tient son Fils entre ses bras, tandis que Joseph les accompagne à pied, portant leur modeste bagage

1. Certaines traditions placent l'Annonciation entre les fiançailles et le mariage; mais, ainsi que le dit excellemment le Père de Ligny, dans « l'Histoire de la vie de N.-S. Jesus-Christ » : «..... le plus grand nombre croit qu'ils s'étaient épousés, et avec raison. Pour que le voile du mariage pût écarter tout soupçon injurieux à la mère et au fils, il fallait que Joseph et Marie fussent reconnus publiquement pour époux au moins neuf mois avant la naissance de Jesus-Christ. » Une simple raison de convenance suffit, en effet, pour faire pencher la balance dans ce sens.

2. La présence constante du bœuf et de l'âne auprès de la crèche, dans les représentations anciennes, est justifiée par ces paroles du prophète Isaïe : « Le bœuf connaît son maître et l'âne la crèche de son seigneur. » Ce sujet est sculpté à la cathédrale de Reims sur la muraille intérieure du grand portail, porte de l'Apocalypse.



au bout d'un bâton. La tradition prétend que, sur le passage du divin Enfant, les idoles tombaient et, la nature lui rendant l'hommage dû à son Créateur, les palmiers s'inclinaient et abaissaient leurs feuilles jusqu'à terre : légende touchante que l'artiste s'est bien gardé d'oublier. Durant ce temps, le massacre des Innocents avait lieu. Qu'on nous permette de rappeler, à ce propos, les admirables paroles de l'Écriture que tout le monde connaît, il est vrai : « On a entendu une voix dans Rama, de grandes lamentations et de grands cris; c'est Rachel qui pleure ses enfants, et elle ne veut point se consoler parce qu'ils ne sont plus. »

Vitrail central. — Le repos en Égypte. Au-dessus, la sainte Famille revient à Nazareth, après avoir appris qu'Archélaüs régnait en Judée à la place d'Hérode, son père. En montant toujours, nous voyons l'intérieur de la maison de Nazareth et, plus loin, Jésus retrouvé dans le temple, au bout de trois jours, par Marie et Joseph. « Ils le trouvèrent dans le temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant. »

Saint Joseph meurt; il est assisté de Jésus à ses derniers moments. Enfin, vient la suprême récompense méritée par cet homme que l'on avait surnommé Joseph le Juste : son âme est emportée au ciel par les saints archanges Michel et Gabriel, le premier portant une épée, et le second, le lis de l'Annonciation.

Il reste encore beaucoup à faire pour achever cette immense décoration des fenêtres de Notre-Dame de Châlons; mais nous avons confiance dans l'énergie et la volonté persévérante dont M. l'abbé Champenois a déjà donné des preuves si nombreuses. L'entreprise est arrivée à un degré d'avancement tel, qu'on peut prévoir, dès à présent, le moment où elle sera achevée et couronnée d'un plein succès.

Édouard DIDRON.

ÉGLISE DE PONT-AUBERT (Yonne).

Les lecteurs des « Annales Archéologiques » connaissent déjà l'église de Pont-Aubert par l'élévation latérale et la coupe en long, ainsi que par l'élévation de la façade et une coupe en travers qui en ont été publiées dans le tome xiie. Des devis estimatifs de la construction d'une église semblable, établis par M. Émile Amé à qui nous devions le relevé de ces dessins, accompagnaient ces derniers. Aujourd'hui nous mettons au jour le plan par terre, avec

une description que veut bien nous adresser M. Max Quantin, archiviste du département de l'Yonne, auteur d'un « Répertoire archéologique du département de l'Yonne » que publie en ce moment le ministère de l'instruction publique.

« Pont-Aubert est un village situé auprès d'Avallon. Il devrait son nom à un comte de cette ville, nommé Aubert, qui vivait au IXe siècle et qui aurait fait construire un pont sur la rivière si pittoresque du Cousin.

« L'église de Pont-Aubert est sous le vocable de Notre-Dame. Elle dépendait autrefois d'une importante commanderie de l'ordre du Temple, et ce sont les Templiers qui l'ont fait élever à la fin du XIIe siècle ou au commencement du XIIIe. L'édifice fut bâti d'un seul jet et forme un ensemble complet et harmonieux.

« Comme on le voit, le plan forme un parallélogramme divisé en trois nefs, avec prolongement de la nef centrale en un chevet à trois pans.

« La longueur totale de la nef est de 31m80, la largeur totale des trois nefs de 12m70, et la hauteur sous la voûte centrale de 10 mètres.

« La nef est composée de cinq travées séparées par des piliers carrés flanqués de colonnes engagées qui reçoivent les retombées des nervures des arcades et des arcs-doubleaux de la nef et des bas côtés, tracés suivant l'arc ogival de transition, d'une courbe si franche et si robuste. Il n'existe point encore de nervures sous les arêtes des arcs des ogives, et les formerets ne sont point encore dessinés le long des murs.

« Nous remarquerons, de plus, que les arcs-doubleaux des bas côtés, qui sont très-élevés, servent à contrebuter la grande voûte centrale sans emploi d'arcs-boutants apparents à l'extérieur.

« Les fenêtres ainsi que les portes sont encore en plein cintre, mais l'ogive s'accuse franchement dans les baies des deux étages supérieurs du clocher, élevé naturellement après le reste de l'édifice, alors que le style ogival régnait seul.

« Le tympan de la porte principale, qui s'ouvre sous le clocher, abritée par cinq rangs de voussures en retraite, est orné d'un bas-relief représentant la Vierge glorieuse entre l'Adoration des Mages et l'Assomption.

« Tout l'édifice est en moyen appareil que couvrait naguère une épaisse couche de badigeon dont l'église de Pont-Aubert a été débarrassée, grâce aux soins de son curé actuel, M. l'abbé Mimaro, qui s'est dévoué à l'œuvre de sa restauration.

« MAX QUANTIN. »

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

---

72. ALAYRAC. — Notre-Dame de Roc-Amadour, par Victor Alayrac. Deux volumes in-18 de IV-325 et 358 pages. . . . . 6 fr.

73. ALLEAUME et DUPLESSIS. — Les douze apôtres. Émaux de Léonard Limosin conservés à Chartres dans l'église Saint-Pierre. Gravures par Alleaume, texte par Georges Duplessis. In-folio de 12 planches gravées à l'eau-forte et coloriées, et de 8 pages de texte. . . . . 50 fr.

74. Annales de la Société littéraire, scientifique et artistique d'Apt (Vaucluse). Première année. 1863-1864. In-8 de 230 pages, d'une planche et de quelques dessins dans le texte. — Des origines du droit public de l'Europe moderne, par l'abbé Barret. Aperçu historique de la Provence, par Elzéar Gaufridy. Note sur un Saurocephalus de l'étage aptien des environs d'Apt, par Émile Arnaud. Examen du prétendu droit qu'auraient eu les évêques d'Apt de frapper monnaie dans leur diocèse, par M. Garcin. Poésies diverses par MM. Pin, Bernard, Lacroix de Sénilhes, Valère Martin et Elzéar Creste. — Ce volume, tiré à 300 exemplaires dont 10 seulement sont en vente. . . . . 10 fr.

75. Annuaire historique du département de l'Yonne. Recueil de documents authentiques destinés à former la statistique départementale. 28e, 29e, 30e et 31e années. 1864, 1865, 1866 et 1867. Quatre volumes in-8 de 424, 466, 484 et 454 pages, ornés de planches. Première partie : Calendrier. — Deuxième partie : Documents généraux. Administration civile. Administration ecclésiastique. Administration de la justice. Instruction publique. Administration militaire. Administration financière. Ponts et chaussées. Établissements divers d'utilité publique. — Troisième partie : Statistique. Sciences. Arts. Mélanges. Chaque volume. . . . . 2 fr. 25 c.

76. Annuaire de la Société française de numismatique et d'Archéologie. Première année. 1866. Un volume grand in-8 de 460 pages avec 11 planches de numismatique et le portrait de M. le duc de Blacas. . . . . 16 fr.

77. APPILLY (D'). — Légendes des Litanies de la sainte Vierge, par Louis d'Appilly. Première, deuxième et troisième séries. Trois volumes in-12 de XVI-234, 245 et 247 pages. — Gethsémani. La cédule. Notre-Dame de Myans. Notre-Dame des Anges. Notre-Dame de la Guide. Julien l'Apostat. Notre-Dame de Guadalupa. Notre-Dame d'Arabida. Jeanne de Portugal. Les Clefs de Tournai. La Statue de Boulogne. Ara-Cœli. Le Purgatoire de saint Patrick.

Le Moutier de la Veaune. Les Calvinistes au couvent. — Cet ouvrage sera complet en 5 séries. — Chaque série.. 2 fr.

78. ARBELLOT. — Félix de Verneilh. Notice biographique, par l'abbé Arbellot, curé-archiprêtre de Rochechouart. In-8 de 16 pages.

79. ARDANT. — Émailleurs limousins. Couly Noylier, par Maurice Ardant. In-8 de 20 pages ... . 1 fr. 25

80. ARDANT. — Les Mouret, émailleurs limousins. Domenge ou Dominique I, II et III, Guillaume, Pierre et Laurent; par Maurice Ardant. In-4 de 7 pages.................... 1 fr.

81. ARDANT. — Salière émaillée de Nardon Pénicaud, par Maurice Ardant. In-8 de 8 pages.. 60 c.

82. ARNAULD. — Histoire de l'Abbaye de Nieuil-sur-l'Autize, ordre de Saint-Augustin, par Ch. Arnauld, correspondant du ministère de l'Instruction publique pour les travaux historiques. In-8 de 110 pages, accompagné d'un plan et d'une vue de l'église. — Première partie : Les Abbés. — Deuxième partie : Sécularisation et union de l'abbaye et chapitre de Nieuil à l'église cathédrale de La Rochelle. — Troisième partie : Description de l'abbaye. — Appendice : Légende de saint Vincent, patron de l'abbaye de Nieuil...................... 2 fr.

83. BARBE. — Jublains (Mayenne). Notes sur ses Antiquités, époque gallo-romaine, pour servir à l'histoire et à la géographie de la ville et de la cité des Aulerces-Diablintes, par H. Barbe, membre de la Société française d'archéologie. Un volume in-8 de 200 pages de texte et un atlas in-4, cartonné, de 12 planches. — Introduction. Topographie de Jublains. Coup d'œil sur l'ensemble de ses ruines. Fouilles du sol. La Forteresse. Lignes de défense à la ville. Le Théâtre. Le Forum. Le Temple de la fortune. Un quartier de l'ancienne ville. Mosaïque trouvée en 1776. Les Bains. L'Aqueduc. Les Voies. Objets antiques. — Appendice : Sépultures franques des premiers temps chrétiens. — Le volume et l'atlas............ 6 fr.

84. BARBIER DE MONTAULT. — Actes de saint Francaire, confesseur, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-8 de 69 pages.

85. BARBIER DE MONTAULT. — Appendice aux Actes de saint Florent, prêtre et confesseur, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-8 de 105 pages.

86. BARBIER DE MONTAULT. — Iconographie des Vertus à Rome, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-8 de 110 pages.

87. BARBIER DE MONTAULT. — Les Fêtes de Noël et de l'Epiphanie, à Rome, avec une description détaillée du pontifical du pape dans la basilique de Saint-Pierre, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-12 de 56 pages.

88. BARBIER DE MONTAULT. — Les Stations et dimanches de carême à Rome, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-12 de 434 pages.

89. BARBIER DE MONTAULT. — Les Fêtes de Pâques à Rome, avec une description détaillée du pontifical du pape dans la basilique de Saint-Pierre, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-18 de 143 pages.

90. BARBIER DE MONTAULT. — Les Cérémonies du centenaire et de la canonisation à Saint-Pierre de Rome, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-32 de 61 pages.

91. BARBIER DE MONTAULT — L'Octave des SS. apôtres Pierre et Paul, à Rome, avec une description détaillée du pontifical du pape, dans la basilique de Saint-Pierre, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-18 de 198 pages.

92. BARBIER DE MONTAULT. — Les Souterrains et le Trésor de Saint-Pierre, à Rome, ou description des objets d'art et d'archéologie qu'ils renferment, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-18 de 91 pages.

93. BARBIER DE MONTAULT. — Description de Saint-Paul-Hors-les-Murs, à Rome, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-18 de 79 pages.

94. BARBIER DE MONTAULT. — Traité liturgique, canonique et symbolique des Agnus Dei, par le chanoine X. Barbier de Montault. Deuxième édition. In-8° de 96 pages. — Origine et antiquité des Agnus. Matière et forme des Agnus. Leur symbolisme. Constitution de Paul II qui réserve au souverain pontife la confection, bénédiction et consécration des Agnus. Confection des Agnus par les Cisterciens. Bénédiction et consécration solennelle des Agnus. Formule de bénédiction et de consécration. Distribution des Agnus. Bénédiction et consécration privées des Agnus. Lettres pontificales accompagnant l'envoi d'Agnus à de hauts personnages. Formule imprimée par ordre de Benoît XIV pour être distribuée aux fidèles. Vertus des Agnus. De l'usage et de l'emploi des Agnus. Constitution de Grégoire XIII qui défend de dorer, peindre et vendre les Agnus. Prescriptions du Ve concile de Milan. Édits du vicariat de Rome. Agnus contenant des reliques de saints. De la valeur des Agnus dans les causes de béatification et de canonisation.

95. BARBIER DE MONTAULT. — De la Dévotion aux Agnus Dei, par le chanoine X. Barbier de Montault. In-8° de 32 pages.

96. BARRAUD. — Notice sur les Instruments de paix, par l'abbé Barraud, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8° de 91 pages et de dessins dans le texte. — Ancienneté du baiser de paix dans les cérémonies de l'église; motifs qui en ont fait introduire l'usage. Endroits de la messe où avait lieu la cérémonie du baiser de paix. Prières et formules dites pendant cette cérémonie. Circonstances dans lesquelles on s'abstenait du baiser de paix. Communautés religieuses qui n'admettaient pas cette cérémonie. Époque à laquelle remonte l'adoption des instruments pour remplacer le baiser de paix. Substances employées pour les instruments de paix. Forme donnée aux instruments de paix, ornements dont on les a enrichis, reliques qu'on y a enchâssées. Sujets gravés, sculptés, peints ou émaillés sur les instruments de paix. Noms sous lesquels on a désigné les instruments de paix . . . 2 fr. 50 c.

97. BOCK.— Geschichte der Liturgischen Gewænder des Mittelalters. (Histoire des vêtements liturgiques du moyen âge) par le docteur Fr. Bock, chanoine; avec une préface par Mgr Müller, évêque de Munster. Livraisons 2 et 3 du 2me volume. In-8° de 262 pages et 32 planches. Cet important ouvrage, dont nous avons annoncé déjà les livraisons précédentes, est actuellement complet et forme deux forts volumes in-8° contenant une centaine de planches dont une grande partie sont coloriées. Prix des deux dernières livraisons 15 fr.; — de l'ouvrage entier. . . . . 45 fr.

98. BOITEL. — Les Beautés de l'histoire de la Champagne, par l'abbé Boitel, chanoine titulaire de la cathédrale de Châlons-sur-Marne. In-12 de 502 pages et d'une planche. — Introduction. Dissertation historique sur l'évangélisation de la Champagne dans le premier siècle de l'ère chrétienne. Les Gaulois. Leurs monuments, lois et sacrifices. Les Sybilles en

Champagne. Antiquités et monuments romains. Apostolat de saint Memmie. Discussion historique sur le lieu où s'est donné le combat d'Attila. Évêques de Châlons. Etc..... 3 fr.

99. BORDEAUX et THEROUDE. — La Vie et l'office de saint Adjuteur, patron de la noblesse et de la ville de Vernon en Normandie, par Jean Theroude, précédés d'une introduction historique et bibliographique, par Raymond Bordeaux. In-8° de XL-152 pages et de 3 planches gravées par Louis de Merval. — Tiré à 50 exemplaires, sur papier de Hollande.

100. BOUCHERIE. — Patois de la Saintonge. Curiosités étymologiques et grammaticales, par A. Boucherie, professeur au lycée de Montpellier. In-8° de 118 pages.............. 3 fr.

101. BOUDANT. — Histoire de la ville, du château et de l'abbaye d'Ébreuil, par l'abbé Boudant, curé de Chantelle, membre de plusieurs sociétés savantes. In-4° de 68 pages et de 8 planches dont deux de blasons.. 5 fr.

102. BOUDANT. — Histoire de Chantelle, par l'abbé Boudant, curé de Chantelle, membre de plusieurs sociétés savantes. In-4° de 262 pages et de 9 planches dont un plan de l'ancien château de Chantelle. — Origine de Chantelle. Établissement du christianisme. Chantelle au moyen âge. Anne de Beaujeu. Le Connétable de Bourbon. Ruines du château. Génovefains. Châtellenie. Vallée de la Bouble. Chantelle au XIX[e] siècle. Mœurs et coutumes. Statistique. Familles anciennes. Célébrités contemporaines.............................. 15 fr.

103. BOUGY (DE). — Légende, histoire et tableau de Saint-Marin, république du Mont-Titan, par Alfred de Bougy, chevalier de Saint-Marin, l'un des bibliothécaires de l'Université de France. Préface, par George Sand. In-16 de VI-192 pages. — Le Mont-Titan. Itinéraire de Rimini à Saint-Marin. La Città, ses édifices publics et ses objets d'art. La campagne. Légende des deux Dalmates (Marinus et Léo). Commencements de la société titane. Le moyen âge. L'entreprise d'Alberoni. Monge et Onofri. Temps modernes. Garibaldi. Mélanges. Bibliographie de Saint-Marin... 6 fr.

104. BROSSARD DE RUVILLE. — Histoire de la ville des Andelys et de ses dépendances, par Brossard de Ruville. 2 volumes grand in-8° jésus, de 400 pages chacun, avec gravures sur bois dans le texte, et 24 grands dessins à part du texte, qui représentent : paysages, monuments, sculptures, tombeaux, peinture sur verre, sceaux, médailles, armoiries, etc. — L'ouvrage complet.. 32 fr.

105. BROUTIN. — Histoire de la ville de Feurs (Loire) et de ses environs, par Auguste Broutin, ancien maire de Feurs, membre du comité de la société archéologique la Diana. Un fort volume grand in-8° de 580 pages avec 2 plans et une planche. Cet ouvrage, divisé en quatre parties, commence à l'époque gallo-romaine, lorsque la ville de Feurs était capitale du pays des Ségusiaves, pour se continuer à travers l'époque féodale et l'époque moderne, jusqu'à l'époque contemporaine.

106. BULLETIN des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique. Quatrième année. 1865. Janvier à juin. In-8° de 298 pages et de 16 planches dont 12 coloriées. — Rapports divers. Résumé des procès-verbaux. L'ancien hôtel de ville d'Alost (Flandre orientale), par Ch. Piot. Notice sur les anciennes peintures murales de la cathédrale de Tournai, par l'abbé Voisin, vicaire général. Les portes de Borgerhout et de Berchem, à Anvers, par Génard. Abonnement annuel.. 10 fr.

107. BULLETIN de la Société académique de Laon. Tome XIV. 1864. In-8° de XII-264 pages et de 6 planches qui représentent : les vues du Câtelet en 1638, de la Chartreuse du Val-Saint-

Pierre en 1718, le plan de la ville de Laon en 1660, des objets trouvés au « Champ des Lusiaux de Lizy » et le fac-simile d'un dessin du siége d'Aubenton. — Le Câtelet et ses siéges, par Gomart. Inventaire des Chartes acquises pour le département de l'Aisne, par Prioux. Inventaire du trésor de la Collégiale de Saint-Quentin en 1399. Travaux du camp de Mauchamp, par Ed. Fleury. Notice sur l'église de Nouvion-le-Vieux, par Gauthier. Passage de l'Aisne par César, par L. Fallue. Mémoire sur le monastère de Saint-Paul-aux-Bois, par Marville. Relation du siége d'Aubenton sous Philippe VI, par Martin. Le cimetière franc de Lizy, par Pilloy. Documents inédits sur Nicole de Vervins, par Desmazures. Formation du département de l'Aisne et de ses arrondissements, par Mathon. Communication de A. de Marsy concernant la chartreuse du Val-Saint-Pierre........................ 5 fr.

108. BULLETINS de la Société des Antiquaires de l'Ouest. Dixième série. Années 1862, 1863 et 1864. In-8° de 517 pages et de 11 planches. — Confrontation de deux autels gallo-romains, par Le Touzé de Longuemar. Notice sur la promenade du Cours, à Poitiers, et sur l'intendant Foucault, son fondateur, par Pilotelle. Notes sur la tombelle de Brioux, par Brouillet. Notice sur une inscription gallo-romaine de l'église de Sivaux, par l'abbé Auber. Notes sur quatre plats en cuivre à inscriptions curieuses, par H. Gaillard de la Dionnerie et de Fouchier. Notice sur le livre des « Actions publiques » de l'avocat Citoys, par de Gennes. Étude sur une partie de la voie romaine entre la Vienne et la Gartempe, par Ardillaux. Note sur les dispositions du chœur de la cathédrale de Poitiers, par le chanoine Barbier de Montault. Ban de la noblesse de Poitou, en 1703. Notes sur les lampadaires des cimetières du Limousin, sur une tombe ancienne de Maillé, etc., par Le Touzé de Longuemar. Note sur une mosaïque trouvée à Poitiers, par Lecointre-Dupont. Etc. Ce volume...... 10 fr.

109. CAILLAUD. — Notice historique et archéologique sur l'église de Neuvy-Saint-Sépulchre (Indre), par l'abbé Caillaud, vicaire général du diocèse de Bourges. In-8° de 17 pages.

110. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS. — Coup d'oeil général sur les Catacombes de Rome et leur histoire jusqu'à nos jours, par Ed. Caillette de l'Hervilliers. In-8° de 35 pages. .... 1 fr.

111. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS. — Mobilier des Catacombes de Rome, par Ed. Caillette de l'Hervilliers. In-8° de 31 pages. — Lampes en terre cuite et en bronze. Pourquoi des lampes dans les columbaria païens et dans les cubicula des catacombes? Des Anneaux d'or et d'argent. Leur usage chez les juifs, les païens et les chrétiens. Sub annulo piscatoris. — Instruments du martyre. Tessères d'hospitalité. Bijoux. Fioles de sang. Verres peints. Comment d'après Buonaruotti. Une réminiscence païenne : Dédale. Appréciations du P. Secchi sur les verres des catacombes. « Mentes tuorum visita » ou une conversion......... 1 fr.

112. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS. — La Bibliothèque des catacombes de Rome. Histoire et étude de l'épigraphie chrétienne des premiers âges de notre ère, par Edmond Caillette de l'Hervilliers. Première partie. In-8° de 280 pages.................... 3 fr. 50 c.

113. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS. — A travers les catacombes de Rome, par Ed. Caillette de l'Hervilliers. In-8° de 82 pages.............................. 1 fr. 50 c.

114. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS. — La fiole de sang, par Ed. Caillette de l'Hervilliers. In-8° de 8 pages.. 50 c.

115. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS. — Étude sur la loi du secret dans la primitive église, par Ed. Caillette de l'Hervilliers. In-8° de 36 pages.............................. 1 fr.

116. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS.— Preuves de la venue et de l'épiscopat de saint Pierre à Rome, par Ed. Caillette de l'Hervilliers. In-8° de 48 pages............. 2 fr. 50 c.

117. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS. — Étude sur la paix et la trêve de Dieu, ou Influence de l'église et de la papauté sur l'émancipation du peuple au moyen âge, par Ed. Caillette de l'Hervilliers. In-8° de 76 pages.................................... 1 fr. 50 c.

118. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS. — La Fête des Rois et ses usages, par Ed. Caillette de l'Hervilliers. In-8° de 79 pages.— Traditions anciennes et du moyen âge sur l'Épiphanie. La légende de Notre-Dame, de M. l'abbé E. Darras. Les rois Mages et l'étoile miraculeuse. Célébration religieuse de l'Épiphanie au moyen âge et de nos jours. Drames liturgiques y relatifs. L'Épiphanie à la cour de France, au collége de la Propagande à Rome. La fête des Rois chez les écoliers et dans le clergé au moyen âge. Origine de la royauté de la fève, sa durée. De la célébration laïque de la fête des Rois, à la cour de France, sous les rois François Ier, Henri III, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV. Les Israélites, inventeurs du gâteau des rois, suivant le chanoine Deslyons. La fête des Rois dans le pays de Bray. Un curé de Paris et le roi de trêfle... 1 fr. 50 c.

119. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS. — Pierrefonds. Saint-Jean-aux-Bois. La Folie. Saint-Pierre en Chartres. Souvenirs historiques et archéologiques de la forêt de Compiègne, par Ed. Caillette de l'Hervilliers, membre de la société des Antiquaires de Picardie. In-8° de 89 pages... 1 fr. 50 c.

120. CAILLETTE DE L'HERVILLIERS. — Le Major Otenin et Compiègne en 1814. Étude d'histoire militaire d'après des documents entièrement inédits par Edmond Caillette de l'Hervilliers. In-8 de 128 pages... 3 fr.

121. CARDERERA. — Iconographie espagnole, ou collection de portraits, statues, mausolées et autres monuments inédits de rois, reines, grands capitaines, écrivains et personnages célèbres de la nation, du XIe au XVIIe siècle, copiés d'après les originaux par don Valentin Carderera, peintre honoraire de la reine d'Espagne. Texte biographique et descriptif par le même, en français et en espagnol. Livraisons 25 et 26 et dernières. In-folio de 5 planches, de 20 pages de texte et des titres. L'ouvrage actuellement complet forme deux magnifiques volumes in-folio, contenant 92 planches dont plusieurs en couleurs. Les 2 volumes........... 572 fr.

122. CARDEVACQUE (DE) et TERNINCK.— L'Abbaye de saint Vaast. Monographie historique, archéologique et littéraire de ce monastère par MM. Adolphe de Cardevacque et Auguste Terninck, membres de la Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais. Premier volume, in-4 de 302 pages, 5 planches et un extrait du plan cadastral d'Arras en 1839 imprimé en bleu, sur lequel se détache en rouge le plan de l'ancienne abbaye de saint Vaast au XVIe siècle, d'après l'original sur parchemin déposé aux archives générales du département. — Ce volume, qui sera suivi de deux autres, contient : Première partie : Origine de l'abbaye royale de Saint-Vaast. Deuxième partie : Annales du monastère de Saint-Vaast sous l'administration de ses abbés de 685 à 1598.. 10 fr.



ASCENSION D'ALEXANDRE-LE-GRAND

LÉGENDE D'ALEXANDRE LE GRAND

La destinée des grands conquérants est une chose étrange : les uns sont morts voués à l'oubli et à l'exécration des générations futures; d'autres, au contraire, ont vu leur souvenir grandir d'âge en âge, s'entourant de l'auréole mystérieuse de la poésie et de la légende. Qui se souvient aujourd'hui de Sésostris et de Gengis-Khan? Cependant le nom d'Alexandre est encore dans toutes les bouches, et l'on ne peut louer un guerrier moderne sans y associer le héros macédonien.

Plusieurs causes ont contribué à cette gloire sans exemple; l'histoire et la littérature de la Grèce devinrent, après la conquête de ce beau pays, l'étude privilégiée de tout ce qu'il y avait de distingué à Rome. Le peuple romain, en portant partout ses armes victorieuses, ses lois et son langage, répandit également les études grecques; l'invasion des barbares du Nord et la chute de l'empire d'Occident ne purent anéantir des souvenirs qui étaient passés dans les mœurs et que conservèrent avec soin les écoles chrétiennes. D'un autre côté, les peuples de l'empire d'Orient, passionnés, comme on le sait, pour le merveilleux en tout genre, s'emparèrent de cette légende du conquérant macédonien, y ajoutèrent, la modifièrent à leur fantaisie, et la transmirent ainsi à travers le Moyen Age aux peuples de l'Occident; ainsi, Persans, Arabes, Arméniens, Grecs, Latins, Italiens, Français, Espagnols, Anglais, Allemands, tous prenaient plaisir à entendre raconter dans leur idiome les expéditions de ce fameux conquérant et les faits merveilleux qu'on lui attribuait. Sa réputation était alors si répandue, qu'un poëte anglais de cette époque, le moine des « Contes de Cantorbery », pouvait dire avec raison : « L'histoire d'Alexandre est si commune, qu'il n'y a pas une personne ayant quelque savoir qui ne sache une partie ou le tout de sa fortune. »

The storie of Alexandrie is so commune
That every wight, that hath discretion,
Hath herd somewhat or all of his fortune.

Nous avons pris cette citation dans la traduction, par M. Magnabal, de l'« Histoire de la littérature espagnole,» de G. Ticknor [1], au chapitre sur Jean-Laurent Segura, poëte espagnol du XIIIe siècle, qui composa une histoire d'Alexandre en vers de sa langue. Beaucoup d'autres ouvrages littéraires, publiés dans ces derniers temps, rendent compte, avec plus ou moins de détails, des légendes d'Alexandre et des textes en différentes langues qui les reproduisent; plusieurs de ces textes ont été aussi imprimés, pour la première fois, depuis peu d'années. Je citerai entre autres : l' « Essai sur la légende d'Alexandre le Grand dans les romans français du XIIe siècle », par M. E. Talbot [2]; l' « Alexandriade ou chanson de geste d'Alexandre le Grand », épopée romane du XIIe siècle de Lambert le Court et Alexandre de Bernay, publiée par MM. F. Le Court de la Villethassetz et Eugène Talbot [3]; les « Traditions tératologiques » de Berger de Xivrey [4], et la « Notice des manuscrits contenant l'histoire fabuleuse d'Alexandre connue sous le nom de Pseudo-Callisthène », par le même écrivain [5]; le texte du « Pseudo-Callisthène » publié par M. Ch. Muller [6]; les « Recherches sur quelques animaux fantastiques» de M. G. Brunet [7], où se trouvent de nombreux renseignements bibliographiques sur la légende d'Alexandre; etc., etc.

Notre intention n'est pas d'analyser ou de critiquer ces diverses publications; nous voulons seulement, ici, nous occuper des monuments figurés qui ont pu être inspirés par la légende d'Alexandre et surtout de deux des faits merveilleux attribués à ce héros. Nous allons, d'abord, rapporter le récit de ces deux épisodes, d'après l'excellente dissertation de M. Talbot.

« ..... Les auteurs de ces biographies fabuleuses, se fondant, sans doute, sur l'hyperbole de Juvénal (sat. x).

Unus pellæo juveni non sufficit orbis;
Æstuat infelix angusto in limite mundi,

supposent que le roi de Macédoine, vainqueur des Romains, etc., et ne sachant plus quelle région conquérir, veut s'emparer des cieux et de la mer, ne fût-ce que du regard. Pour accomplir son excursion aérienne, il invente

1. Paris, 1864.
2. Paris, 1850.
3. Dinan et Paris, 1861.
4. Paris, 1836.
5. Paris, 1838.
6. Paris, Didot, 1846.
7. Paris, 1852.

un véhicule, dont l'auteur de « l'Orlando furioso » ou celui du « Voyage dans la lune » pourrait revendiquer l'ingénieuse idée. Il fait amener deux énormes oiseaux, si vigoureux et si fiers qu'ils ne s'enfuient point devant un homme, et les enferme pendant trois jours sans leur donner de nourriture. Au bout de ce temps, il leur adapte au cou une planche qui leur sert de joug, s'y assied et élève au-dessus de sa tête sa lance longue d'une coudée, au fer de laquelle est attaché le foie d'un animal. Les oiseaux affamés cherchent à saisir cette proie et emportent avec eux Alexandre à travers l'espace. Mais, déjà, il se sentait pénétrer par le froid que causait le battement de leurs ailes, quand, par bonheur, il fit rencontre d'un génie ailé qui lui dit : « Alexandre, tu ne sais pas les choses de la terre et tu cherches à connaître celles du ciel. Cesse de monter, si tu ne veux pas devenir la pâture des oiseaux. » Alexandre baisse alors la lance qu'il tenait en l'air et aperçoit un gros serpent roulé autour d'un disque. Le génie lui dit : « Sais-tu ce que cela veut dire? Le disque c'est le monde, et le serpent c'est la mer qui entoure la terre. » Alexandre se conformant aux décrets d'en haut, redescend alors vers son armée après sept jours d'absence. »

« Voici comment nos auteurs normands racontent cette promenade au milieu des airs. Alexandre réunit ses barons et leur tient ce discours :

Je voel monter au ciel veoir le firmament,
Veoir voel les montagnes, en haut le comblement,
Le ciel et les planetes et tout l'estellement,
Et tous les XII signes u li solans descent,
Et comment par le mont corrent les IV vent,
Et veoir voel le ciel si com li cius porprent.

« Mais par quel moyen monterez-vous, lui disent les chevaliers? » Alexandre leur montre alors une espèce de cage en cuir, solidement clouée, enduite de glu et pourvue de fenêtres. Il commande aux charpentiers qui l'ont construite d'y atteler sept ou huit griffons, énormes oiseaux, tels qu'on en voit dans les histoires de Lucien, dans les contes des « Mille et une Nuits » et dans les récits des foyers bretons ; monstres qui déjeunent chaque jour d'un mouton et qui, d'un coup d'aile, franchissent d'incroyables distances. Alors Alexandre élève au-dessus de sa tête sa lance, dont la pointe est garnie de chair et leur donne la volée. Les oiseaux, la gueule béante, cherchent à l'atteindre et emportent la machine dans les plus hautes régions de l'atmosphère :

Il a prise la lance, le car i a boutee,
Fors de l'engien le met et en haut l'a levee

Li oisiel famillous ont la car esgardee
Lors tendent contre mont, tout a une volee
La canbrete est mult tos la sus en haut portee
Ils vont le car cacant, cescuns geule baee ;

mais la chaleur qui fait crisper le cuir

Li cuirs de la canbrete crespist à la brullee

effraye le roi, il songe à redescendre à terre, dirige sa lance vers le sol et vient rassurer ses barons fort inquiets de son sort.

« Quelque temps après, il leur annonce le projet qu'il a formé de descendre au fond de la mer . . . .

« Le roi de Macédoine, afin d'effectuer son voyage sous-marin, se fait construire un grand tonneau de verre qui peut contenir trois hommes; à l'intérieur sont adaptées des lampes qui doivent luire au loin et montrer à Alexandre jusqu'au moindre poisson. Le roi se place dans cette sorte de cloche à plongeur avec deux de ses pages. Des nautoniers l'emportent dans leur bateau, qui prend le large de peur de se heurter contre les rochers, attachent à l'anneau supérieur de la cloche une chaîne à chaînons d'or, et laissent glisser la machine au fond de la mer. A la clarté des lampes qui étincellent, le roi peut apercevoir tous les secrets de la vie des monstres marins. Mais, que voit-il? De même que sur la terre, et c'est la seule pensée philosophique qui donne quelque valeur à ce récit, les petits sont assaillis et dévorés par les gros :

Li plus fort prend le foible, si l'ocit et confont.

« Lorsque ce spectacle a passé quelque temps sous les yeux du roi, il fait signe à ceux qui l'ont descendu de remonter la cloche, et il revient au milieu de ses compagnons, qui saluent son retour et lui demandent ce qu'il a vu d'extraordinaire dans ce singulier voyage. Il leur répond par ces paroles mélancoliques et satiriques à la fois :

Signor baron, fait-il bien sui aperceus
Que tous cis siecles est et dampnes et perdus :
Convoitise nous a et troubles et vencus ;
Cierte par avarice est li mons confondus.
Je vis les grans poiscons devorer les menus ;
Ansi a povres gens est li avoirs tolus.

« Le Pseudo-Callisthène termine avec moins de gravité sa narration fabuleuse. Alexandre, qu'à sa première descente un énorme poisson avait heurté

de sa queue dans son tonneau de verre, et forcé, par conséquent, de remonter, finit par entrer dans la gueule d'un monstre qui entraîne avec lui les bateaux et les bateliers. Fort heureusement pour le roi, le monstre se contente de briser le tonneau avec ses dents et vomit sur le sable celui qui s'y trouvait enfermé. Alexandre, presque étouffé et à demi mort de frayeur, rend grâce à la Providence et se dit à lui-même : « Ne t'avise plus d'entreprendre l'impossible, de peur d'aller tomber dans les gouffres sans fond et d'être privé de la vie. » Après quoi, il retourne vers son armée et se remet en marche contre Porus, bien résolu à ne plus tenter que des exploits sérieux et utiles à sa gloire. »

Le voyage d'Alexandre dans les régions célestes se voit sur une sculpture encastrée dans la façade septentrionale de l'église de Saint-Marc de Venise. Cicognara voyait dans le sujet de ce bas-relief Cérès tenant des pins enflammés, montée sur un char traîné par des dragons ou des hippogriffes et allant à la recherche de sa fille Proserpine.

Si ce savant avait voulu prendre la peine d'étudier avec soin ce bas-relief et de le regarder de près, il ne serait pas tombé dans une erreur aussi grossière, erreur qui a été, du reste, répétée par tous ceux qui ont fait après lui la description de l'église de Saint-Marc. Voici le texte de Cicognara :

« La scultura che per la sua singolarità merita maggior attenzione, è il basso rilievo di Cerere coi pini accesi fra mani, montata su un carro tirato da draghi od ippogrifi volanti, in atto di cercare per ogni angolo della terra la propria figliuola Proserpina rapita da Pluto. La originalità di codesto monumento sta nei modi con cui venne scolpito, poichè la composizione è schiacciata in particolar simmetria da rendere più un'idea delle produzioni degli antichi popoli italiani, o più veramente delle persiane sculture. Per certo è un lavoro curioso e che potrebbe condurre ad artistiche considerazioni chi amasse con filosofiche ricerche penetrare, nella caligine dei secoli oscuri [1]. »

La première fois que j'examinai cette sculpture, usée par le temps et placée à une certaine hauteur, je me trouvai, je l'avoue, assez embarrassé. Il me semblait bien être en face d'un ouvrage byzantin représentant tout autre chose que Cérès; mais, ne pouvant pas distinguer les détails et ne pouvant approcher du sujet, je passai outre; aussi, lorsque j'entrepris la description de Saint-Marc, mes notes me firent défaut à ce sujet et je mentionnai le bas-relief d'une façon évasive qui n'était rien moins que satisfaisante [2]. Depuis, une

1. Le « Fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia ». Venezia, 1838.
2. « Annales Archéologiques », t. xv, p. 402.

observation qui me fut faite par M. Didron, en me montrant le moulage d'un coffret byzantin, me rappela le bas-relief en question et m'en suggéra la véritable signification.

La gravure jointe à cet article donne une idée exacte de ce bas-relief; elle a été exécutée par l'habile artiste, M. Gaucherel, d'après un dessin fait avec soin par un habitant de Venise M. Eckschlager. On reconnaît aisément, dans ce tableau sculpté, Alexandre porté dans les airs par deux griffons auxquels il tend un appât pour les exciter à s'enlever. Alexandre n'est pas dans une cage comme le racontent ordinairement les légendes, ni sur un siége en forme de joug fixé sur le cou des oiseaux comme le dit la légende du Pseudo-Callisthène, mais bien dans un char à deux roues tiré par deux griffons, le tout disposé d'une façon symétrique et avec certaines formes de convention. C'est un vrai bas-relief ayant peu de saillie et d'une saillie égale partout, d'un style et d'une exécution qui dénotent un ouvrage byzantin du XIIe ou du XIIIe siècle.

Alexandre porte un costume qui rappelle assez celui des empereurs byzantins; il tient de chaque main une lance dans laquelle est embroché un animal qu'à son corps effilé, à ses longues oreilles, on prendrait volontiers pour un lièvre. Les contes sur le griffon attribueraient-ils à cet animal fabuleux un goût particulier pour le lièvre? Les légendes ne parlent ordinairement que d'un morceau de chair, et dans le Pseudo-Callisthène, publié par M. Didot, il n'est pas non plus question de lièvre; on ne désigne même pas les griffons sous leur vrai nom. « Alexandre », dit-on, « fit prendre deux oiseaux (δύο ὄρνεα) de grande taille, très-forts et faciles à apprivoiser, qui se nourrissaient de chevaux morts; il prit une baguette de la longueur d'une coudée, à l'extrémité de laquelle se trouvait un morceau de foie (ἧπαρ). Les oiseaux, voulant saisir le foie, prirent aussitôt leur vol et emportèrent Alexandre à travers les airs », etc.

Le bas-relief est un ouvrage byzantin sous tous les rapports. Il y a pourtant dans cette espèce de bonnet pointu ou de tiare qui coiffe la tête du roi quelque chose qui donne au tableau une physionomie un peu asiatique, bien qu'on en voie d'à peu près pareils sur les anciens vases grecs. Nous ne manquons pas de bonnes raisons pour expliquer ce fait. Alexandre ayant régné en Perse et étant mort dans ce pays, on a bien pu mettre sur son image quelque indice du costume persan. On n'ignore pas aussi que les maîtres de Byzance, grands amateurs du faste et du luxe, ont emprunté plusieurs usages aux souverains asiatiques. Observons, enfin, que les voyages aériens et sous mer paraissent être des fictions inventées par les poëtes et conteurs de l'Asie. Le poëme de Firdoussi, traduit par M. Mohl, nous en fournit un exemple.

« Le désir de se promener dans les airs fut inspiré à Kaous, roi de Perse, par de mauvais génies jaloux de sa puissance et de sa vertu. Il fit alors construire un trône de bois d'aloès indien que l'on renforça par des plaques d'or; puis, on attacha aux côtés du trône de longues lances; il fit ensuite suspendre à ces lances des quartiers d'agneau ; enfin, il fit amener quatre aigles vigoureux et forts comme des lions (on sait que le griffon est un composé de l'aigle et du lion) et les fit attacher fortement au trône. Kaous s'assit sur ce trône, après avoir placé devant lui une coupe de vin, et les aigles aux ailes fortes, poussés par la faim, s'élancèrent vers les morceaux de chair. Kaous se promène ainsi dans les airs et le poëte déclare qu'on ne sait pas ce qu'il y vit, la vérité sur ce point n'étant connue que de Dieu le Créateur. Enfin, lorsque les oiseaux furent épuisés, ils se découragèrent, plièrent leurs ailes et descendirent des sombres nuages, tirant après eux les lances et le trône du roi jusqu'à terre. Heureusement pour celui-ci qu'il ne fut pas tué du choc; mais, avant de rentrer dans son palais, il erra plusieurs jours dans une forêt, quelque peu déconcerté de son entreprise extravagante. »

Kaous n'est pas le même individu qu'Alexandre appelé par les Asiatiques Iskander, et lui est antérieur. Ce sont surtout les Arabes, paraît-il, qui promènent Iskander dans les airs. J'ai vu passer devant moi, dans une vente publique, un manuscrit arabe très-moderne portant ce titre français : « Histoire d'Alexandre fils de Philippe » ; il était orné de peintures grossières intercalées dans le texte, j'y remarquai Alexandre enlevé par deux griffons. On pense généralement que les romanciers grecs ont emprunté à leurs confrères d'Asie les deux voyages très-excentriques du jeune conquérant de la Perse, et il ne serait pas impossible que l'artiste qui a exécuté le bas-relief de Venise se fût inspiré plutôt de peintures, sculptures et étoffes persanes ou arabes, que des récits du « Pseudo-Callisthène ». Disons aussi qu'il y a eu au Bas-Empire un mélange fréquent des arts byzantins et asiatiques sans qu'il soit possible de préciser les emprunts réciproquement faits, d'autant moins que plusieurs sujets et motifs d'ornements employés par les anciens Grecs, qui les avaient puisés chez les Asiatiques, ont été traditionnellement répétés par les Grecs du Bas-Empire, autrement dits Byzantins.

Après tout, l'ensemble de la composition du bas-relief de Venise n'a rien que de conforme à d'autres du même genre exécutées par les anciens. On peut s'en convaincre en comparant ce bas-relief avec les camées qui représentent les triomphes des dieux et des empereurs. Ce morceau, d'ailleurs, sans être très-remarquable sous le rapport de l'art, ne manque pas de style et de caractère, le sujet est clairement exposé et facile à saisir. Les griffons sont, comme

d'habitude, des animaux moitié aigles moitié lions; ils paraîtront, peut-être, un peu lourds, mais ils s'harmonisent assez avec les autres détails du tableau.

Le griffon est un animal fabuleux qui semble avoir été inventé très-anciennement par les Asiatiques. J'aurais fort à faire si je voulais seulement en décrire quelques-uns pris dans les monuments de différents pays à tous les âges; il faudrait parler de ceux qui ornent les vases grecs d'ancien style, de ces quatre sculptés sur un autel votif du musée Capitolin, provenant de Syrie, qui conduisent le char d'Apollon dans les airs, puis de ceux placés sur les flancs des sarcophages où ils semblent garder les morts comme ils gardent les mines d'or de l'Inde, de ceux qui grimpent le long d'une tige sur des bas-reliefs encastrés dans les murs de la cathédrale d'Athènes et dans les balustrades de l'église Saint-Marc de Venise, ou qui boivent dans des coupes sur de beaux chapiteaux romans des cathédrales de Chartres et du Mans.

J'en aurais long à dire, d'autre part, si je voulais rappeler toutes les propriétés du griffon et ses attributions symboliques; qu'il me soit permis, cependant, de faire un rapprochement d'un certain intérêt.

Le griffon étant un composé de deux animaux, Dante s'en est servi pour figurer allégoriquement Jésus-Christ et ses deux natures, lorsqu'il fait tirer par un griffon le char de l'Église, au vingt-neuvième chant du Purgatoire.

« Lo spazio dentro a lor quattro contenne
Un carro, in su duo rote, trionfale,
Che al collo d'un grifon tirato venne
. . . .
Tanto salivan, che non eran viste;
Le membra d'oro avea quanta era uccello,
E bianche l'altre di vermiglio miste. »

« L'espace entre les quatre animaux (figures des Évangélistes) contenait un char triomphal porté sur deux roues et traîné par un griffon... Ses ailes s'élevaient si haut, que la vue ne les suivait pas, les membres qu'il avait de l'oiseau étaient d'or, les autres blancs mêlés de rouge. »

Or, on voyait autrefois sur la crête du toit de la cathédrale de Pise, à la pointe de l'abside, un griffon en bronze qui devait produire là un singulier effet; ce curieux monument existe encore, mais on l'a ôté, il y a environ trente ans, de la place honorable qu'il occupait, pour le mettre dans le musée du Campo-Santo, où on peut l'examiner à son aise, mais où il ne figure plus que comme un objet de curiosité. Des inscriptions arabes qui se lisent au milieu des ornements gravés sur le corps de l'animal dénotent assez son origine, et il est permis de croire que c'est là un trophée rapporté de Syrie par les

Pisans, au temps où les Pisans étaient victorieux sur terre et sur mer.

Ce griffon a été certainement vu par Dante à la place qu'il occupait naguère. Aurait-il suggéré au poëte italien l'allégorie qui se trouve dans ses vers? ou bien les vers de Dante ont-ils fait considérer le griffon de Pise par les habitants de cette ville comme la figure du Christ, ainsi que je l'ai lu quelque part? J'ignore si l'observation a été faite par un des innombrables commentateurs du grand poëte, je laisse la question à résoudre par ceux qui ont assez de loisirs pour se livrer à de pareilles recherches [1].

J'ignore également si le bas-relief en question a été exécuté pour orner la place qu'il occupe, sur les murs de l'église Saint-Marc; en tout cas, je ne l'y trouve pas plus déplacé que ceux représentant les travaux d'Hercule, qui se voient à la façade occidentale de la même église, et dont j'ai parlé dans un précédent article [2]. Alexandre, hardi conquérant, modèle des guerriers et des héros chez les anciens, Alexandre, que l'on prétendait issu de la race des Héraclides, est bien placé à côté d'Hercule, ce perpétuel symbole de la force physique.

Aussi bien, il faut se rappeler qu'on trouve, parfois, sur les murs des églises, des figures empruntées aux romans de chevalerie et aux légendes populaires. Celle de Roland qui se voit au portail d'une église de Vérone est bien connue [3]. Celles d'Arthur et autres chevaliers de la Table-Ronde sont sculptées au portail latéral de la cathédrale de Modène [4]. Millin avait fait dessiner le pavé en mosaïque d'une église de Brindes, où on voyait Roland et l'archevêque Turpin auprès de Caïn, de Noé, et d'autres personnages de l'Ancien Testament, et il disait avoir vu, dans la cathédrale d'Otrante, Alexandre et le roi Arthur en aussi bonne compagnie que Roland à Brindisi [5]. Quant aux moralités qu'on pouvait tirer de la légende d'Alexandre,

1. Le griffon de Pise, avec ses pattes d'oiseau, ne ressemble pas aux autres griffons. Les lions et les aigles gravés dans des médaillons placés sur les épaules et ailleurs rappellent cependant la conformation ordinaire du griffon. Le griffon de Pise a été gravé dans le premier volume de « Pisa illustrata » de Morrona.

2. « Annales Archéologiques », t. XIV, p. 172.

3. Lors de mon voyage en Italie, effectué en 1854, j'ai dessiné cette curieuse statue de Roland et celle qu'on suppose représenter Ollivier, ainsi que la sculpture du portail latéral de la cathédrale de Modène, qui figure un épisode de l'histoire du roi Arthur, et dont M. J. Durand parle ici. J'ai l'intention de publier ces différents dessins, qui ont un intérêt assez considérable, dans une des prochaines livraisons des « Annales Archéologiques ».

(*Note de M. Éd. Didron.*)

4. Les détails de cette sculpture sont gravés dans un volume intitulé : « Il Duomo ossia cenni storici e descrittivi della cattedrale di Modena ». Modena, 1845.

5. « Magasin encyclopédique, 1814. »

voici un document du Moyen Age qui renseignera suffisamment à cet égard.

Feu M. Monmerqué, mon parent, possédait un précieux manuscrit contenant de courtes histoires et moralités accompagnées chacune d'un sujet dessiné et enluminé ; on y raconte, en ces termes, les voyages aérien et sous mer d'Alexandre : « Ci nous dit. — Aucunes hystoires dient qu'au temps de Mardocheus regnoit Alixandres liquel Alixandres se fist porter en une chaiere à iiij gripons en l'air, et tournoit une pièce de chair sevr une lance partout ou il voulloit aler pource qu'il avoient fain et aprez se fist avaler en un tonnel de voirre en mer et ce faisoit il pour veoir la terre et la mer. Si povons entendre que par plus fort raison devons tuit tendre et désirer aveoir perdurablement la biauté dou ciel comme Alixandres se metoit en tail péril pour voir la terre et la mer. »

Ce n'est pas seulement sur les murs et sur le pavé des églises qu'on rencontre des sujets tirés de la légende d'Alexandre, on en trouve jusque sur des vêtements ecclésiastiques, ainsi que nous l'apprend un inventaire de la cathédrale d'Anagni, rédigé au quatorzième siècle, et publié par M. Barbier de Montault[1]. Voici en quels termes : « Item j (una) dalmatica de Samito viridi cum paraturis in fimbrijs instoriam Alexandri elevati per grifos in aerem. » M. Barbier ajoute que le même sujet, ainsi que celui d'Alexandre se promenant dans le fond de la mer, sont représentés sur une magnifique tapisserie de haute lisse du quinzième siècle que possède la famille Pamphili-Doria. Je suppose que l'étoffe de la dalmatique était un produit de l'industrie orientale, mais ce n'est qu'une supposition ; quant à la tapisserie, comme elle existe encore, des connaisseurs pourraient nous dire dans quel pays elle a été fabriquée.

Je passe maintenant à un monument byzantin d'un autre genre; je veux parler du coffret qui était entre les mains de M. Didron. Ce coffret, dont l'original en ivoire est conservé dans un musée d'Allemagne (le musée de Francfort-sur-le-Mein?) est oblong et orné tout autour de sujets sculptés. A l'une des extrémités on distingue l'ascension d'Alexandre. Le roi est placé sur un véhicule qui ressemble assez au char du bas-relief de Venise; mais, au lieu d'être, comme celui-ci, orné de lignes en spirales, il est couvert de lignes brisées ou croisées comme serait un panier; il y a un essieu, mais pas de roues. Alexandre, vu de face, en buste, a la tête ceinte d'une couronne ou bandeau à pendeloques, pareille à celle des empereurs byzantins; il tient de la main droite une lance, au bout de laquelle est un objet informe, qui ne

1. « Annales Archéologiques », t. XVIII, p. 26.

peut être que le morceau de chair qu'il tend aux griffons; de la gauche, il tient un petit cercle que je crois être une couronne.

Deux griffons entraînent le char, qui à droite, qui à gauche, comme sur le bas-relief de Venise; ils sont attachés, chacun, par un brancard qui tient à l'essieu et se dressent sur leurs pattes de derrière pour s'enlever dans les airs. Quatre petits génies nus sont autour : deux en bas, sans ailes, dont un porte sur son dos un objet informe (peut-être un panier rempli de grappes de raisin?); les deux autres, ailés, voltigent en tenant une petite couronne pareille à celle que tient Alexandre. Ces génies semblent placés là pour symboliser, les deux premiers la terre déjà figurée par des arbustes, et, les autres, les airs, le ciel. Dans la légende, telle que la raconte le Pseudo-Callisthène, Alexandre joue un rôle assez piteux lorsqu'il veut se promener dans les espaces. Il y rencontre un être volant ayant forme humaine qui lui dit : « Alexandre à peine connais-tu les choses terrestres, comment oses-tu sonder les choses célestes, retourne rapidement sur terre, si tu ne veux devenir la proie de ces oiseaux. » Peu s'en faut qu'il ne lui arrive le sort d'Icare. Sur nos sculptures byzantines ce n'est plus cela : elles semblent n'avoir été faites que pour glorifier le grand roi et faire une sorte d'apothéose du conquérant de la Perse. Ces génies ailés du coffret, qui offrent des couronnes au héros, semblent le saluer à la façon des romanciers du Moyen Age de : Roi et seigneur de tout le monde, aussi bien du ciel que de la terre et de la mer.

Les sujets, figurés sur les côtés, m'ont paru représenter quelques-uns de ces faits merveilleux racontés dans les légendes d'Alexandre, mais je ne puis aujourd'hui en désigner aucun d'une façon précise [1]. A l'autre extrémité un personnage, assis à l'orientale, sur ses talons, et les jambes croisées, tient dans ses mains un instrument de musique à cordes. Serait-ce Alexandre, roi des Perses (Escander ou Iskander, comme l'appellent les Orientaux [2]), ou un des poëtes qui ont chanté ses exploits, ou une divinité? Je ne sais, mais la pré-

1. Dante s'est servi d'une de ces merveilles de l'Inde comme sujet de comparaison dans son Enfer, chant XIV.

2. Un compatriote du fils de Philippe, l'Albanais Georges Castriot, étant au service des Turcs, reçut d'eux le surnom de Scander-Bey qui lui est resté sous la forme de Scanderbeg, mot qui a été traduit par ses biographes en celui d'Alexandre le Grand, que je trouve encore employé par un écrivain moderne :

..... Il Grande Alessandro dall' Epiro
Trasse la spada, e volta al ciel la punta
Giurò vendetta per la fè de Cristo.

G. Crispi, « Memorie storiche di talune costumanze appartenenti alle colonie Greco-Albanesi di Sicilia », Palerme, 1853.

sence de cette figure, tout asiatique, sur un monument évidemment byzantin, vient à l'appui des observations que je faisais plus haut sur le mélange des arts ou pratiques des Byzantins et des Orientaux d'Asie, existant quelquefois sur les ouvrages de ces nations. Il y a plus, j'étendrai ces observations jusque dans nos pays occidentaux, en faisant remarquer que, dans nos sculptures romanes, notamment celles qui ornent les chapiteaux, plus d'un motif paraît avoir été emprunté aux étoffes d'Orient. C'est ce qui me faisait penser qu'en France, où la légende d'Alexandre était alors très-connue, puisque le poëme français date du XIIe siècle, on devait rencontrer, sur des chapiteaux romans, le sujet de l'ascension d'Alexandre, qui se prêtait d'ailleurs si bien par sa composition symétrique à l'ornementation de cette partie du bâtiment. Les recherches que j'ai faites à ce sujet ne sont pas restées infuctueuses; mais ce résultat ayant été obtenu par suite d'une communication bienveillante et confidentielle, on comprendra que je ne puis le faire connaître qu'avec discrétion et très-sommairement. Le P. Martin avait dessiné dans quelques églises du centre de la France et des bords du Rhin plusieurs chapiteaux romans représentant Alexandre enlevé par deux griffons; le R. P. Cahier, qui doit les publier et les expliquer, a eu la gracieuseté de me les communiquer; je devrais m'arrêter là ; mais, avec l'autorisation du savant père jésuite, je puis désigner un de ces chapiteaux : c'est celui qui orne une des colonnes du chœur de la cathédrale de Bâle; il a été lithographié sur une des planches qui accompagnent la description de cette cathédrale, publiée, sans nom d'auteur, en 1842, par Hasler, éditeur à Bâle. Ce chapiteau n'est désigné dans le texte que par cette courte phrase : « Un roi placé entre deux griffons enchaînés. »

Non loin de Bâle, à la cathédrale de Fribourg, on voit une autre sculpture romane, également publiée, qui représente encore le même sujet. Alexandre, la tête ornée d'une couronne formée par un simple bandeau, présente aux griffons, pour appât, un petit animal qui a évidemment la forme d'un lièvre. Cette sculpture qui décore une corniche, est gravée sur la planche XIX du second volume d'un ouvrage du Dr Georges Moller, imprimé à Leipzig, et intitulé : « Denkmaler der Deutschen Baukunst. »

J'ai pris des notes sur les peintures relatives à Alexandre, qui se trouvent dans quelques manuscrits; je vais en dire quelques mots, en commençant par celui qui était dans la bibliothèque Monmerqué, et dont j'ai déja parlé plus haut.

Deux dessins enluminés accompagnent la moralité que j'ai transcrite. Dans l'un, Alexandre est enfoncé dans sa « chaiere », faite comme les chaires où prêchent des ecclésiastiques, dans d'autres sujets du même ouvrage, et

assez semblable aux chaires les plus simples qui se voient dans nos églises. On ne voit du héros que sa tête couronnée, et sa lance au bout de laquelle est un morceau de chair que regardent les quatre griffons qui enlèvent le tout. L'autre sujet, encore plus simple, représente, entouré d'une couleur verte qui doit figurer la mer, le tonneau en verre, dessiné au trait, au milieu duquel Alexandre accroupi regarde passer les poissons.

Il existe à la Bibliothèque impériale de Paris plusieurs manuscrits du XIIIe siècle contenant la chanson de geste ou poëme d'Alexandre ; quelques-uns sont ornés de miniatures, parmi lesquelles on peut voir le héros enlevé dans les airs. On ne l'a pas, bien entendu, renfermé dans une cage ; il fallait, selon les habitudes du temps, qu'un personnage aussi important pût être facilement distingué ; c'est pourquoi on l'a figuré dans une sorte de caisse ou panier, où on le voit à mi-corps, ayant sur la tête une couronne royale. Dans un de ces manuscrits (n° 7190) le panier est enlevé par quatre gros oiseaux et le sujet est intitulé : « Ci dist com Alixandre se fist hisser amont vers le ciel en une corbille et carenne. » Dans un autre (7190 ⁵) ce sont des griffons qui enlèvent le roi, et le sujet est désigné ainsi : « Coment Alixandre se fist porter aux iiij gripons. » Les deux peintures montrent Alexandre tenant haut une lance dans laquelle est embroché un morceau de chair saignant.

Les peintures que je viens de décrire sont de dimensions très-exiguës et n'offrent pas un grand intérêt ; j'en dirai autant d'une autre qui n'est pourtant pas dépourvue d'un certain caractère : on y voit Alexandre en entier, assis sur un trône renfermé dans un carré surmonté d'un ornement en forme de coquille ; il tient une lance de chaque main et est enlevé par quatre griffons. Cette miniature est intercalée dans le texte latin d'une histoire d'Alexandre, écrite en 1237, en Italie. (Bibl. imp. 8501.)

Des indications de ce genre pourraient être multipliées à l'aide de recherches plus étendues, mais elles ne seraient vraiment intéressantes qu'autant qu'elles seraient accompagnées de dessins. Il doit y avoir à la Bibliothèque impériale des manuscrits orientaux avec des peintures relatives à la légende d'Alexandre : je n'ai pas eu l'occasion ou le temps de m'en informer ; c'est une lacune dans mon travail que je devais signaler.

Depuis des siècles, les anciennes légendes sur Alexandre n'ont plus, en France, d'autres lecteurs que les érudits, philologues, archéologues et bibliophiles. Au XVIe siècle déjà, les poésies composées au Moyen Age ne pouvaient qu'être difficilement comprises, notre langue ayant été très-modifiée ; on lisait alors une histoire d'Alexandre en prose, véritable roman où l'on retrouve les anciennes fables répandues sur ce conquérant. Voici comment on raconte les

épisodes fantastiques des voyages en l'air et sous mer, dans un volume imprimé en caractères gothiques et portant ce titre : « L'histoire du noble et très-vaillant roy Alexandre le Grand, jadis roy et seigneur de tout le monde, et des grandes proësses qu'il a faictes en son temps comme vous pourrez voir cy après. A Paris, par Nicolas Bonfons, demeurant en la Rue-Neuve-Nostre-Dame, à l'enseigne Sainct-Nicolas » (petit in-4°, sans date).

« Quand toutes ces choses furent faictes, il se partit de l'isle à tout son ost, et s'en alla sur la rouge mer, et illec se logerent où il y avoit un mont si haut et si grand, qu'il sembloit qu'il surmontast les nues. Dont Alexandre monta sur ce mont. Adonc il pensa en son cueur qu'il feroit faire un engin parquoy les oyseaux nommez griffon le porteroient jusques au ciel : pour ce qu'il vouloit scavoir qu'elles choses avoit au ciel et de qu'elle forme estoit la terre. Lors descendit de la montaigne et commanda à ses charpentiers qu'ils fissent une cage qui fust si forte, si grande et si carrée qu'il se peut seoir dedans et y estre et se gouverner sans nul doute et ainsi fut faict. Et quand la cage fut faicte, il fit prendre seize grands oiseaux qu'on appelle griffon et les fit lier par les cuisses à bonnes chaisnes de fer et attacher à la cage, il mist avec luy de la chair pour les oyseaux et esponges pleines d'eau. Quand il fut dedans la cage il eut une pièce de chair lyée à une lance et la mist dehors par les pertuis qui estoient faicts propices. Et quand les oyseaux virent la chair, ils hausèrent Alexandre et il estendit touiours la lance contremont. Adonc les oyseaux prindrent leur volée au ciel, et Alexandre tenoit aucune fois devant eux les esponges pleines d'eau pour rafréchir leur alaine et ils le portèrent si haut qu'il luy sembloit que la terre estoit comme une haye où on met les bestes et la mer lui sembloit comme une couleuvre entour la terre. Et quand Alexandre vit qu'il estoit si près du feu il se douta que les plumes des oyseaux ne brulassent : adonc il s'agenouilla et pria Dieu qui luy apparut en Macedone, qu'il luy aydast et qu'il peust retourner sain et sauf à son peuple non pas pour luy mais pour le sauvement d'eux. . . . . . et quand ses hommes le virent venir ils l'adorerent comme Dieu disant : Vive le roy Alexandre seigneur de tout le monde aussi bien du ciel et de la mer comme de la terre. Et après il luy vint vouloir qu'il cercheroit les fonds de la mer pour sçavoir les merveilles qui sont dedans. Si fist appeller ses verriers et commanda qu'ils fissent un tonneau de verre luysant, si que l'on peust veoir toutes choses parmy, et ainsi fut faict. . . . . . . Quand Alexandre eut assez regardé les merveilles de la mer, il fit signe à ceux qui estoient en haut qu'ils le tirassent amont, ce qu'ils firent. Et quant il fut venu en sa tente ses hommes le reprindrent de ce qu'il avoit mis son corps en grand péril sans qu'il en eust besoin

et il respondit : Seigneurs, l'homme qui attend à venger sa honte ou accroistre son los en son pouvoir se doit souvent habandonner aux périls de fortune, et ne doit penser qu'il soit péril en ses ennemis : car en parolle l'ayde ne gise proësse ne valeur, et si je me suis habandonné en ce péril j'ai tant gaigné que je gouverneray plus sagement mon ost tous les jours de ma vie ; car j'ay esprouvé que tant soit-il grand avantage d'avoir force en luy, neantmoins force vaut peu sans engin et j'ay veu petits poissons par engin desconfire les grands qui par leurs forces n'y ont peu advenir par nulle manière. »

La conclusion morale tirée du voyage sous mer est différente de celle du vieux poëme français que nous avons rapportée plus haut. On sent qu'on est à une époque où on commençait à se servir de ces « engins » d'artillerie qui ont créé une révolution dans l'art militaire, ce qui n'a pas empêché, soit dit en passant, que le droit du plus fort ne prévalût de temps à autre; si, au douzième siècle, on faisait faire à Alexandre cette remarque que dans la mer, comme sur terre, les gros mangent les petits, nous pouvons encore en faire quelquefois l'application au dix-neuvième. Le volume où nous avons copié le passage qui précède est orné de quelques gravures sur bois ; sur le titre même on voit Alexandre à cheval, l'épée à la main. On dirait, à son costume, une figure de François I[er]. Les autres gravures intercalées dans le texte sont insignifiantes; elles ont été reproduites dans d'autres volumes du même temps.

Nous avons signalé, dans ce mémoire, un monument de Venise peu connu, relatif à la légende d'Alexandre, monument digne d'intérêt, comme produit de l'art byzantin et comme se rattachant, par le sujet qu'il représente, à des légendes et poésies de notre vieille littérature, inspirées par les légendes et poésies byzantines et orientales. Je vais, par occasion, parler d'un autre monument de Venise se rapportant aussi à Alexandre, moins connu encore que le précédent, sans aucune importance sous le rapport de l'art, mais qui présente un certain intérêt parce qu'il touche à un point historique relatif à la mémoire d'Alexandre.

Il y a autour de l'église de Saint-Georges-des-Grecs, à Venise, un espace cloîtré dans lequel sont placés les tombeaux de quelques personnages ayant fait partie de la nation hellène. Sur la paroi d'un des murs d'enceinte, et sous un petit auvent, on voit une peinture d'assez grande dimension représentant un homme qui considère un cadavre couché dans un sarcophage. Cet homme est saint Sisoès ; il est désigné par son nom écrit ainsi : Ὁ ἅγιος Σισώης. Le cadavre est celui d'Alexandre, ainsi que l'indique cette autre inscription tracée sur le bord du sarcophage « Ὁ τάφος τοῦ Ἀλεξάνδρου. »

Sisoès est un saint solitaire d'Égypte, très-vénéré dans l'Église d'Orient ; il

vivait au IVe siècle. D'après cette peinture et d'autres pareilles que j'ai vues ailleurs, il y a lieu de croire que Sisoès ayant regardé Alexandre dans son tombeau aurait éprouvé une telle impression qu'il aurait quitté le monde et se serait retiré dans le désert; c'est du moins ce que je suppose, car les ouvrages que j'ai pu consulter, vies du saint, livres d'offices des Grecs, sont muets à cet égard[1]. Mais ce fait soulève une question historique : le tombeau d'Alexandre existait-il encore au temps de Sisoès?

On sait que selon les intentions du roi macédonien, mort en Asie, le corps d'Alexandre fut transporté en Égypte, dans ce pays où devait reposer plus tard celui de son compatriote Ibrahim, et déposé dans un monument sépulcral, à Alexandrie, où on le vit longtemps dans un cercueil de verre. Jules César le vit en cet état, ainsi que le rapporte Lucain dans un passage assez curieux pour être reproduit.

« Alors, dissimulant son émotion sous un visage serein, il parcourt d'un pas ferme les temples des dieux et de l'antique Sérapis qui témoignent de l'ancienne puissance des Macédoniens. Mais, ni la beauté des édifices, ni leur vaste étendue, ni l'or et la magnificence du culte, ne touchent son âme. Un seul objet l'attire : c'est le tombeau d'Alexandre; il y descend avec une ardeur impatiente. Là, repose le fils insensé de Philippe de Macédoine, ce brigand fortuné, enlevé par le destin vengeur des nations; ces restes, qu'il aurait fallu disperser dans tout l'univers, sont recueillis dans ce sanctuaire; la fortune épargne jusqu'à ses mânes, et ce bonheur a duré jusqu'à la fin du royaume. Si jamais la liberté reprenait ses droits sur la terre, ce tombeau est resté pour être un objet de dérision, après l'exemple funeste du pouvoir immense qu'un homme peut usurper sur les autres. » etc.[2]

1. Voici une oraison tirée de l'office de saint Sisoès qui explique, peut-être, pourquoi on place l'image de ce saint au milieu des tombeaux; mais je ne puis affirmer que cette oraison est spéciale à l'office de ce saint et ne se trouve pas également dans les offices d'autres saints.

Νεκρώσας τῆς σαρκός σοῦ τὸ φρόνημα, θεοφόρε, νεκροὺς ἐξανέστησας τῇ συνέργεια τῆς χάριτος.

O saint qui avez eu le courage de mortifier votre chair, soulagez les morts à l'aide de la charité.

2. Brébeuf a traduit ce passage en vers qui ne manquent ni de force ni de beauté.

Alors ou bannissant ou déguisant la crainte,
Il parcourt chaque temple, et d'un œil curieux
Examine à son gré les autels et les dieux;
Leurs riches ornements, leur jaspe, leur porphyre,
N'ont rien qui l'éblouisse et n'ont rien qui l'attire
Cet antre parfumé, cet éclatant cercueil,
Où d'un audacieux vit encore l'orgueil,

Auguste vint aussi contempler les restes d'Alexandre dans son tombeau qui existait encore du temps de l'empereur Sévère. Depuis cette époque, on ignore ce qu'est devenu ce tombeau ; il a peut-être été détruit par le peuple d'Alexandrie dans une de ces violentes émeutes auxquelles il se portait souvent, ou bien les chrétiens l'ont peut-être fait disparaître, avec d'autant plus de raison que ce tombeau était pour les païens un sanctuaire sacré. Aussi, saint Jean Chrysostome parle du tombeau d'Alexandre comme n'existant plus de son temps, c'est-à-dire à la fin du IVe siècle. Théodoret s'exprime de même lorsqu'il s'écrie : Quelqu'un a-t-il vu le tombeau d'Alexandre, ce roi qui a subjugué tant de nations en si peu de temps.

Sainte-Croix ne prend pas à la lettre les paroles de saint Jean Chrysostome et de Théodoret ; il les considère comme de simples figures de rhétorique, et non comme des témoignages authentiques, parce que le paganisme se conserva encore longtemps en Égypte après le IVe siècle. Cependant, si des croyances et des pratiques païennes se sont conservées en Égypte jusqu'au temps de Justinien, et même plus tard, il est peu probable que le tombeau d'Alexandre, comme le sanctuaire qui le renfermait, ait subsisté publiquement et tranquillement, malgré les édits des empereurs et les bouleversements qu'eut à subir Alexandrie, ville située, d'ailleurs, à la porte de l'Égypte, et en relations quotidiennes avec Constantinople. Tout s'accorde donc pour admettre que saint Jean Chrysostome, qui résida d'abord non loin de l'Égypte, dans la Syrie qui le vit naître, puis patriarche dans la capitale de l'empire, devait être bien renseigné. En résumé, Sisoès, mort en 429, dans un âge très-avancé, a pu voir le tombeau d'Alexandre dans sa jeunesse, vers 350. Ce tombeau a

Où l'heureux téméraire, où le fier Alexandre
De vainqueur des humains n'est plus qu'un peu de cendre.
Ce pompeux mausolée est l'objet précieux
Qui seul de ce Romain peut mériter les yeux.
La Parque avant le temps ayant vengé la terre
Foudroyé justement ce foudre de la guerre :
Dans l'or et dans l'encens ses restes criminels
Reçoivent en ce lieu des honneurs éternels;
On adresse des vœux à ses cendres profanes
Et ses heureux destins pardonnent à ses mânes.
Mais si la liberté renaît dans les esprits
Ce dieu des nations deviendra leur mépris.
Il fut à l'univers un exemple funeste
Que sa foi désavoue et que l'homme déteste.
Ranger tous les mortels sous la loi d'un mortel
Est digne du tonnerre et non pas de l'autel.

pu être détruit quelques années après, et saint Jean Chrysostome, mort en 407, a pu dire, à la fin du IVe siècle, qu'on ignorait l'endroit où avait été le tombeau. Quant à Théodoret, il n'a fait que rappeler ce qu'avait dit son maître saint Jean Chrysostome. De toute façon, la peinture de Venise constate une légende qui n'est pas dénuée de probabilité.

Dans un de ces volumes, publiés avec gravures au XVIIe siècle, qui sont assez recherchés aujourd'hui, on voit une estampe représentant un tombeau avec cette épitaphe : « Ci git la valleur du Monde soubs le nom d'Alexandre. » Le tombeau est ouvert et un roi couronné se penche en se bouchant le nez pour regarder le cadavre du grand conquérant. Cette gravure est en tête d'un chapitre intitulé « Méditation sur le tombeau d'Alexandre » et qui commence ainsi : « Je vous somme tous, grands roys, de comparaistre autour de ce tombeau pour y voir dedans les vers, la pourriture et l'infection du plus grand et plus heureux, plus puissant et plus redoutable monarque du monde, et pour dire tout, en un mot, d'Alexandre, dont la valeur n'a jamais peu souffrir de comparaison, dont les victoires n'ont eu d'autres limites que celles de l'univers, et dont les triomphes ont eu tout le ciel pour tesmoin, toute la terre pour despouille, tous les mortels pour esclaves, la renommée pour trompette et la fortune pour guide ; descendez de vos throsnes sur ce fumier ou gist le compagnon de vostre gloire et de vos grandeurs. Voyez et contemplez ce pourtrait de vous mesmes tiré au naturel après l'original de vos misères, etc. » C'en est assez de cette prose ampoulée du sieur Puget de la Serre [1], dont les nombreux ouvrages étaient pourtant très en vogue en son temps. Je m'arrête sans désespérer, toutefois, de trouver plus tard quelques renseignements sur la légende de saint Sisoès, en texte et figures, qui pourraient fournir matière à un autre article [2].

JULIEN DURAND.

1. Les « Douces pensées de la mort ». Édit. de Bruxelles, 1666, p. 67.

2. M. Didron a vu saint Sisoès, méditant devant un squelette, peint dans le réfectoire du couvent de Sainte-Laure, au mont Athos.

Mon travail était déjà sous presse, lorsque je me suis rappelé une figure d'Alexandre qu'il est bon de signaler : les « Annales Archéologiques » ont publié (tome XVI, page 234), un objet en bois sculpté connu sous le titre de l' « F » de François Ier, provenant de la collection Sauvageot, aujourd'hui au Louvre. Sur ce monument, on voit les images microscopiques de neuf preux à cheval, parmi lesquels figure Alexandre.



PAREMENT D'AUTEL DE CHARLES V.

ICONOGRAPHIE

DU CHEMIN DE LA CROIX

TREIZIÈME STATION [1].

JÉSUS EST DÉPOSÉ DE LA CROIX DANS LE SEIN DE SA MÈRE.

Ce titre, qui est le titre officiel imposé par la tradition de l'ordre franciscain et les décrets de la Sacrée Congrégation des Indulgences, ne laisse aucun doute sur le sujet de la treizième station. Il ne s'agit pas, en effet, d'une « Descente de croix », comme l'ont traitée Villard de Honnecourt [2] et, plus tard, le célèbre Rubens, mais d'une « Déposition de la croix ». Ici, le fait est consommé; on ne détache plus le corps, on ne le descend pas, mais on le voit couché sur les genoux de Marie. Là encore vient une question de temps et, par une confusion que j'ai déjà signalée, en France, le passé se prend presque toujours pour le présent.

Pour mieux préciser encore le thème iconographique de cette station, je l'appellerai par son nom vulgaire, la « Pietà », ou, si l'on veut, « Notre-Dame de Pitié ».

J'ai eu occasion de remarquer que si l'idée du Chemin de la Croix est essentiellement ancienne, sa forme actuelle est relativement moderne. Ce qui est vrai pour les stations précédentes ne l'est pas moins pour celle-ci; on peut même dire que, pour l'avant-dernière, l'origine est connue, la date à peu près certaine et l'adoption toute de convention.

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. xx, p. 181 et 315; vol. xxi, p. 18 et 277; vol. xxii, p. 251; vol. xxiii, p. 19, 105 et 225; vol. xxiv, p. 27; vol. xxv, p. 103.

2. « Album de Villard de Honnecourt », publié par MM. Lassus et Darcel, p. 109, pl. xxv.

L'Italie est la patrie de la « Pietà » ; nous ne l'avons accueillie qu'au xv[e] siècle, tandis que dès le xiv[e], divers monuments, entre autres les fresques de Bologne [1], fournissent des spécimens que l'art a adoptés tels quels, dans leur forme générale, jusqu'au xvi[e] siècle, qui a produit la « Pietà » de Michel-Ange, renommée par-dessus toutes les autres. Le type est invariable, et c'est précisément lui qui a été choisi pour la treizième station.

Les « Pietà » abondent sur le sol classique de l'Italie. Elles ne sont pas rares non plus ni en France ni en Allemagne. Sans rejeter complétement le bas-relief de Nuremberg, qu'un artiste intelligent accommoderait au besoin aux règles absolues qui régissent le Chemin de la Croix, je suis persuadé qu'on n'aurait pas de peine à trouver un type plus exactement traditionnel et plus sévèrement archéologique, car à Nuremberg la fantaisie domine un peu trop.

Or, telles sont les données qui peuvent éclairer l'artiste sur l'interprétation de la treizième station. Elles sont fort simples et, partant, d'autant plus faciles à réaliser dans l'art plastique ou graphique [2].

La Vierge est assise au sommet du Calvaire, triste, affligée, pleine de douleur, sur la roche nue que le tremblement de terre a crevassée. Faible et pensive, mais résignée, elle s'adresse à la croix, encore debout. Sa tête n'a plus de voile et ses cheveux, que rien ne retient, tombent épars sur ses épaules. Elle se penche comme pour baiser son fils ou lui exprimer ses chagrins.

Jésus-Christ est étendu sur les genoux de sa mère. Son corps, roidi par la mort, n'est couvert qu'aux reins par ce linge blanc qui témoigne de la sollicitude et de la pudeur maternelles. Les bras tombent, la figure est livide. Joseph d'Arimathie soulève la tête, Nicodème soutient les pieds que Madeleine arrose de ses larmes et réchauffe de ses baisers.

Quelques saintes femmes, les mains jointes ou chargées des clous qui percèrent les pieds et les mains de Notre-Seigneur, regardent Marie avec un air d'abattement et d'ineffable tristesse.

Telle est cette scène, lamentable et touchante à la fois, dans sa simplicité la plus vraisemblable.

1. Seroux d'Agincourt, « Histoire de l'art par les monuments », t. v, pl. lxxxix, et t. VI, pl. cxxiv.

2. « Or, étant arraché le clou des pieds, Joseph descend un peu, et tous reçoivent le corps du Seigneur et le déposent par terre. Notre-Dame reçoit le chef avec les épaules, en son giron; Magdeleine les pieds, auprès desquels cette chère Damoiselle avoit jadis trouvé une si grande grâce. Les autres se tiennent à l'entour. Tous font grand deuil sur leur cher Seigneur; car tous le pleurent moult amèrement ainsi qu'un fils unique. » « Méditations de saint Bonaventure », t. ii, p. 186.

Fuerich a peint le trait historique. Le Moyen-Age a appelé à son aide le symbolisme et l'idéal. Au lieu de pieux fidèles s'empressant de rendre les derniers devoirs à un maître adoré, il a placé des anges pour assister le Sauveur, et ce sont les esprits célestes, vêtus de l'aube ou de la dalmatique, qui veillent près du corps inanimé de Jésus, soutiennent ses membres glacés et consolent Marie en lui promettant d'avance les gloires et les joies d'une résurrection prochaine. Dans la belle église de Cunaud (Maine-et-Loire), je n'ai pu voir sans émotion une statue du XVe siècle, peinte et dorée avec art, où les anges agenouillés adorent et servent tout ensemble leur Créateur et leur Roi.

La douleur poignante que ressentit Marie à la vue du corps inanimé et ensanglanté de son Fils a été comparée par la liturgie à un glaive tranchant qui perce le cœur. Voici le texte même de l'oraison qui se récite le jour de la Compassion de la sainte Vierge :

« Deus, in cujus passione, secundum Simeonis prophetiam, dulcissimam animam gloriosæ Virginis et Matris Mariæ doloris gladius pertransivit, concede propitius ut qui transfixionem ejus et passionem venerando recolimus, gloriosis meritis et precibus omnium sanctorum cruci fideliter adstantium intercedentibus, passionis tuæ effectum felicem consequamur [1]. »

La prédiction de ce glaive spirituel avait donc été déjà faite par le vieillard Siméon à l'heureuse mère alors que, pour accomplir la loi judaïque, elle venait offrir au Très-Haut son premier-né. Et l'annonce de ce triste présage dut assombrir la joie de ce beau jour.

Saint Luc est le seul des évangélistes qui parle du glaive douloureux de la Passion, dans ce texte dont la liturgie romaine s'est depuis emparé : « Et benedixit illis Simeon : et dixit ad Mariam matrem ejus : ... Et tuam ipsius animam pertransibit gladius, ut revelentur ex multis cordibus cogitationes. » (S. Luc., c. II, ℣. 34-35.)

Ce que l'évangéliste et la liturgie avaient dit au figuré, l'iconographie, dès les premières années du XIVe siècle, l'a traduit d'une manière sensible et palpable par l'objet même et la réalité de la figure.

Si l'image de ce glaive, transperçant la poitrine pour atteindre le cœur, plaît, soit aux artistes, soit aux personnes pieuses, il est facile de les contenter

1. Dès le XIIIe siècle, Innocent III avait, dans le *Stabat*, parlé de ce glaive :

Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

sur ce point, d'ailleurs de minime importance, et pour la justification duquel le Moyen-Age offrirait quelques exemples, aussi bien en France qu'en Italie, quoique M. de Bastard ait cru et imprimé le contraire. Mais il faut s'en tenir au glaive unique mentionné dans les textes biblique et ecclésiastique et ne pas tomber dans les écarts si communs aux artistes de nos jours qui, lorsqu'ils représentent une « Pietà », ne manquent pas de faire sortir le cœur de la Vierge de sa place habituelle pour le mettre, rouge et ensanglanté, sur sa robe, au milieu de la poitrine. La récente dévotion aux Sacrés Cœurs qui s'étend maintenant à saint Joseph, a pu occasionner et développer ce goût singulier, qui froisse autant les convenances que le bon sens. Que le plus bel organe de l'homme reste donc où Dieu l'a placé, car, ailleurs, il est loin d'être beau, et il sera toujours difficile au maître le plus habile de le faire accepter à ceux qui savent réfréner, par un jugement sain, les emportements d'une imagination exaltée qui cherche dans les choses matérielles l'excitation à la piété. L'art, l'archéologie, l'anatomie protestent contre cette révoltante innovation.

J'ai à signaler encore un autre écueil, tant il est vrai que sur la pente trop facile, ouverte par les Franciscains, on exagère promptement. Nous l'avons vu pour les trois chutes qu'une visionnaire a portées, de son propre chef, jusqu'à quinze. Le voici de nouveau pour le glaive de douleur que les Servites de Marie ont multiplié jusqu'à sept. Or ces sept glaives ont pour but de rappeler les sept douleurs qui, pendant sa vie mortelle, affligèrent le cœur de la sainte Vierge.

Raisonnons un peu les circonstances de la prédiction et de la déposition. Siméon annonce à la Vierge qu'à un moment donné son âme sera brisée, déchirée, non par le souvenir du passé, mais par le spectacle inouï qu'elle aura sous les yeux. Or, ce moment fatal est arrivé : Marie voit son Fils, mort sur la croix où l'ont cloué les Juifs, dans ses bras où la piété de Joseph d'Arimathie l'a déposé. Pourquoi, quand les éléments du tableau sont si simples, venir les compliquer de scènes antérieures qui ajoutent peu de chose à l'immense douleur de Marie et, de plus, sont ici d'un emploi au moins invraisemblable? Ramenons donc l'art, alors qu'il sommeille ou s'écarte, à l'éternel principe que le beau a pour base le vrai et que le vrai puise sa notion la plus certaine dans l'étude raisonnée de l'histoire ou des monuments qui l'interprètent [1].

1. Je m'associe de la façon la plus formelle et la plus absolue à tout ce que dit, sur ce sujet, M. le chanoine Barbier de Montault, et j'irai plus loin encore. Sans vouloir toucher aux choses infiniment respectables de la piété, je ne saurais trop m'élever, cependant, contre cette espèce

J'ai touché la question des sept douleurs de Marie. Le thème en est ancien, car il se rencontre, sous forme de prière, dans les livres d'Heures du Moyen-Age et, de nos jours encore, dans le Rosaire médité. Mais l'iconographie en est nouvelle et je ne la crois pas antérieure au XVII[e] siècle. A cette époque, en effet, une fresque de l'église de Saint-Étienne-le-Rond montre la Vierge en pleurs et percée de sept glaives. Et pour mieux indiquer sa pensée, le peintre a terminé chaque poignée de glaive par un médaillon historique, relatif à chacune des douleurs. Ces douleurs se succèdent dans cet ordre : la Présentation au temple, la Fuite en Égypte, la Perte de l'Enfant Jésus à Jérusalem, le Portement de croix, la Crucifixion, la Descente de croix et la Mise au tombeau.

Sept douleurs, sept glaives; c'est juste. Mais d'où vient que l'inscription chargée d'élucider le tableau, cite, à l'appui de sa manière de faire, le texte de Siméon qui la contredit formellement, estropié... qu'on en juge :

TVAM IPSIVS ANIMAM | PERTRANSIPSI (*sic*) GLADIVS.

Je termine l'examen de cette treizième station par les distiques consacrés à Notre-Dame-de-Pitié dans l'église de Saint-Étienne-le-Rond [1]. Aussi bien les sentiments qu'ils expriment sont ceux dont tout artiste doit s'inspirer pour traiter une scène qui réclame à la fois du cœur et des larmes.

En, Virgo, tibi purpureæ Rex ipse cohortis
Martyrii egregium donat habere decus.
Ille cor et corpus confossus vulnere multo
Sanguinea lacerum de cruce pendet onus.

de dérèglement dans les représentations symboliques, à la manière moderne, de la douleur de la sainte Vierge et des souffrances de son divin Fils. Ainsi, je crois qu'il faut rejeter dans le néant, d'où on n'aurait jamais dû les tirer, les cœurs enflammés et rayonnants, les cœurs couronnés d'épines, les cœurs percés de plusieurs glaives, etc., comme figures entachées d'exagération et, d'ailleurs, fort laides à voir. Ce symbolisme, aussi déraisonnable que ridicule, a pris, vraiment, une place trop grande, non-seulement dans l'imagerie dite de sainteté, mais encore dans l'art d'un ordre plus élevé. Le catholicisme n'a pas besoin de ces petits moyens pour exciter ses serviteurs à la dévotion, et celle-ci doit avoir un caractère en harmonie avec la grandeur, la majesté et l'admirable poésie de notre religion. Si les artistes contemporains, les peintres verriers surtout, eux qui sont particulièrement exposés aux demandes de « Sacrés Cœurs », résistaient avec énergie à cette tendance fâcheuse et puisaient davantage aux bonnes sources; en d'autres termes, s'ils s'inspiraient un peu plus de l'art du Moyen-Age resté sans rival, au point de vue de la théologie et de la philosophie sacrée, nous n'aurions pas à déplorer une infériorité très-évidente de laquelle sont sortis, seuls, un petit nombre de peintres. (*Note de M. Ed. Didron.*)

1. Tout autour de l'église sont peints en fresques fort intéressantes, les supplices des premiers chrétiens. En tête est le Christ crucifié, que la liturgie nomme « Rex gloriosus martyrum »; après lui vient Marie, qualifiée dans les litanies « Regina martyrum ».

Tu septemgemino tenerum cor saucia telo
Ah! nati genetrix concidis ante crucem.
Hinc te præcipuo natus cumulavit honore
Sis ut Martyrii mater, ut ille pater.

Ah! terebrata novo toties quid vulnere pectus
Pro totidem recipis vulnera muneribus.
An sunt quina tui, Virgo, vestigia nati.
Debita sunt cordis vulnera bina tuo?
Agnosco : impressit moriens vestigia Christus
Hinc transfixit amor pectora, et inde dolor.
I, merito heroum Virgo, precede triumphos
Altera purpurei gloria summa chori.

QUATORZIEME STATION.

JÉSUS EST MIS DANS LE SÉPULCRE.

Le titre de cette station, fixé par la Sacrée Congrégation des Indulgences, est aussi explicite que possible et ne donne lieu à aucune équivoque. Le texte évangélique n'est pas moins clair et précis. Nous ne chercherons donc pas ailleurs le type iconographique dont nous avons besoin, car aucun des monuments que nous avons sous les yeux n'offre la rigueur d'interprétation nécessaire.

Tous les artistes sont tombés dans deux fautes qu'il importe de signaler, afin qu'on les évite à l'avenir. Les « Mises au tombeau » ne sont pas rares au Moyen-Age; aux XVe et XVIe siècles surtout, elles abondent.

Aussi haut que nous pouvons remonter dans l'histoire artistique de l'Italie, nous trouvons cette dernière scène de la Passion peinte à fresque, dans l'église de Saint-François-d'Assise, par Cimabué [1], et à Sainte-Croix de Florence par Giotto [2]. Le XIIIe siècle s'éteint et le XIVe projette déjà sur le monde ses vives clartés.

Au XIIIe siècle, l'idée dominante, c'est l'onction du corps de Jésus, avant qu'il soit confié à la terre. L'ivoire du Louvre et un vitrail de Bourges [3] ne disent pas autre chose. Même la belle Vierge ouvrante [4] va jusqu'à repro-

1. « Seroux d'Agincourt », t. V, pl. CX.
2. « Ibidem », t. VI, pl. CXIV.
3. « Vitraux de Bourges », pl. V.
4. M. Barbier de Montault donne ici une description suffisante de ce détail de la Vierge en ivoire conservée au Musée du Louvre, que nous annexons à son travail, pour que nous puissions



duire la table de l'onction, que l'artiste eût creusée, ne fût-ce que légèrement, s'il eût voulu en faire un sépulcre. J'y vois de plus une infraction au texte de saint Jean, qui ne mentionne que Joseph d'Arimathie et Nicodème, comme ayant rendu les derniers devoirs à leur divin Maître. Pas un apôtre n'est présent à la cérémonie funèbre. Quel est donc le troisième personnage qui, âgé comme les deux autres, leur prête assistance? A son bonnet juif, je reconnais le timide Nicodème, qui avait acheté un mélange de myrrhe et d'aloès pour embaumer le Christ. Mais la châsse des grandes reliques à Aix-la-Chapelle représente les trois mêmes personnages barbus, occupés, celui du milieu, à répandre les parfums, et les deux autres à envelopper la tête et les pieds.

La présence de ce troisième disciple avait déjà fait supposer au R. P. Martin une tradition populaire, mais il n'appuie d'aucun document écrit cette hypothèse et, comme lui, je dois me borner ici à constater un fait iconographique dont il a parlé en ces termes : « Nous venons de voir trois bergers et trois rois autour de la crèche, et nous retrouvons trois disciples autour du tombeau. Pourquoi trois, quand l'Évangile n'en cite que deux : Joseph d'Arimathie, qui s'est procuré le linceul et donne le sépulcre vierge; et Nicodème, qui vient d'apporter le mélange de myrrhe et d'aloès? Ici, encore, l'artiste chrétien a voulu ajouter au fait évangélique le charme des traditions populaires. A défaut des traditions n'eût-il pas trouvé dans son cœur que le disciple demeuré, seul d'entre les douze, au pied de la croix, était, jusque dans le sépulcre, le modèle de l'amitié constante[1]? »

Cette dernière phrase laisserait entendre que saint Jean pourrait bien avoir été présent à la pensée de l'artiste, lorsqu'il taillait dans l'ivoire ou ciselait dans le métal la sépulture du Sauveur. Mais rien n'autorise à voir, dans l'une ou l'autre des deux figures âgées qui occupent les extrémités du tableau, l'apôtre bien-aimé que le Moyen-Age a toujours distingué par un air de jeunesse.

Pour bien établir que la pierre de l'onction fut distincte de la pierre du sépulcre, j'emprunterai à l'illustre de Chateaubriand le texte d'un voyageur du XVIIe siècle, qui décrit l'une et l'autre fort exactement :

« En entrant dans l'église, on rencontre la pierre de l'onction, sur laquelle

nous dispenser d'en parler. Nous nous contenterons donc de rappeler à nos lecteurs que les « Annales Archéologiques » ont déjà publié plusieurs dessins de cette belle œuvre du XIIIe siècle, pour l'ensemble et les détails, dans le volume XX, pages 181 et 316, ainsi que dans le volume XXII, page 258. Les planches qui doivent compléter la monographie de la vierge du Louvre paraîtront incessamment. (*Note de M. Édouard Didron.*)

1. « Mélanges d'archéologie », t. I, p. 25.

le corps de Notre-Seigneur fut oint de myrrhe et d'aloès, avant que d'être mis dans le sépulcre. Quelques-uns disent qu'elle est du même rocher du Mont-Calvaire, et les autres tiennent qu'elle fut apportée dans ce lieu par Joseph et Nicodème, disciples secrets de Jésus-Christ, qui lui rendirent ce pieux office. et qu'elle tire sur le vert. Quoi qu'il en soit, à cause de l'indiscrétion de quelques pèlerins qui la rompaient, l'on a été contraint de la couvrir de marbre blanc et de l'entourer d'un petit balustre de fer, de peur que l'on ne marche dessus. Elle a huit pieds moins trois pouces de long, et deux pieds moins un pouce de large, et au-dessus il y a huit lampes qui brûlent continuellement.

« Le Saint-Sépulcre est à trente pas de cette pierre, justement au milieu du grand dôme dont j'ai parlé. C'est comme un petit cabinet qui a été creusé et pratiqué dans une roche vive, à la pointe du ciseau. La porte qui regarde l'orient n'a que quatre pieds de haut et deux et un quart de large; de sorte qu'il se faut grandement baisser pour y entrer. Le dedans du sépulcre est presque carré. Il a six pieds moins un pouce de long, et six pieds moins deux pouces de large; et depuis le bas jusqu'à la voûte huit pieds un pouce. Il y a une table solide de la même pierre qui fut laissée en creusant le reste. Elle a deux pieds quatre pouces et demi de haut, et contient la moitié du sépulcre : car elle a six pieds moins un pouce de long, et deux pieds deux tiers et demi de large. Ce fut sur cette table que le corps de Notre-Seigneur fut mis, ayant la tête vers l'occident et les pieds à l'orient [1]. »

Le parement d'autel du Louvre [2] manque, lui aussi, d'exactitude sur plus d'un point.

1. De Chateaubriand « Itinéraire de Paris à Jérusalem », 4e partie.

2. La planche du parement d'autel de Narbonne, comprenant trois sujets, et que nous publions dans cette livraison, complète la reproduction très-fidèle de cette curieuse peinture, pour laquelle on n'a pu trouver encore une place convenable dans les galeries du Musée du Louvre.

A la suite de la Mise au tombeau, décrite par M. Barbier de Montault, se présente la descente du Christ dans les limbes, où les âmes des justes languissaient en attendant la venue du Fils de Dieu. Jésus est vêtu seulement du manteau qui l'enveloppera au jour de sa résurrection et à celui de son ascension, manteau dont l'agencement des plis laisse voir la plaie de son côté, comme celle de ses pieds et de ses mains. Il tient la croix qui devient le symbole de la foi nouvelle, son arme et le gage de son triomphe; un étendard timbré d'une croix y est attaché. Jésus, dont la mission sur la terre a été annoncée par saint Jean-Baptiste, est accompagné de celui-ci, bien reconnaissable à son vêtement fait de peaux de bêtes, à ses cheveux et à sa barbe incultes. Notre-Seigneur est figuré, par le peintre narbonnais, comme suspendu en l'air. Du bâton de la croix, qu'il tient de la main droite, il terrasse Satan et, de l'autre main, il saisit le bras du premier homme, enfin délivré de ces lieux où sa faute l'avait plongé. Ève est derrière son époux, les mains jointes, et s'apprête à le suivre. Suivant l'usage constant au Moyen-Age, l'enfer est symbolisé par une tête gigantesque et monstrueuse de laquelle sortent des flammes, et qui, en



PAREMENT D'AUTEL DE CHARLES V

Jésus y est couché sur un linceul que soutiennent les deux disciples fidèles. Joseph d'Arimathie et Nicodème portent à la tête le nimbe de la sainteté, le premier à bon droit, puisque l'Église le vénère et l'a placé sur ses autels [1], mais à tort pour le second, à qui elle ne rend aucun culte. Puis, à Marie qui embrasse son Fils au visage, font cortége saint Jean et deux saintes femmes, dont une tient, trop prématurément, un vase à parfums, puisque ce n'est

ouvrant ses horribles mâchoires, donne passage aux âmes de nos premiers parents. Un démon grotesque, comme les artistes d'autrefois se plaisaient tant à en peindre et sculpter dans nos édifices religieux, s'enfuit en déployant ses ailes de chauve-souris et en faisant la grimace; il tient un instrument destiné, suivant toute apparence, à tourmenter les malheureux confiés à sa garde.

On croit que l'âme de Jésus-Christ resta dans les limbes jusqu'au moment de la Résurrection, c'est-à-dire pendant le temps qu'elle fut séparée de son enveloppe matérielle, afin de démontrer aux justes, détenus dans ces régions ténébreuses, le mystère de la Rédemption et ses conséquences admirables, pour leur annoncer leur délivrance et leur parler des félicités du ciel auxquelles ils allaient participer. Enfin, ayant ressuscité le matin du premier jour de la semaine, Jésus apparut premièrement à Marie-Madeleine arrêtée près du sépulcre, lui accordant ainsi une faveur singulière, pour récompenser la pécheresse de son repentir et de son ardent amour pour lui. C'est le dernier sujet du parement d'autel. Madeleine, un genou en terre, tend les bras vers Jésus, qu'elle prit d'abord pour un jardinier. Le Christ est représenté, exactement, comme dans la scène précédente, tenant la même croix (semblable à une croix processionnelle, avec l'étendard en plus). Sa main droite semble vouloir contenir le mouvement passionné de Madeleine, traduction figurée du « noli me tangere ». Le jardin est exprimé par deux arbres, dont l'un ressemble assez à un olivier et l'autre à un jeune chêne; mais ce point est discutable.

Le parement d'autel de Narbonne a dû être divisé en trois parties, pour sa publication dans les « Annales Archéologiques »; mais nous allons faire exécuter un tirage spécial de la belle gravure due au burin habile de M. Léon Gaucherel, en une seule planche et sur papier de Chine, que nous mettrons en vente, incessamment, à notre librairie.

L'étude remarquable de M. le chanoine Barbier de Montault sur la XIVe station du Chemin de la croix est accompagnée d'une autre gravure d'après le même parement d'autel, donnant un détail de la Mise au tombeau. Nous ne saurions trop appeler l'attention des lecteurs des « Annales », et, particulièrement, des artistes, sur ces deux figures de la Vierge et du Christ qui, si elles ne sont pas irréprochables au point de vue de la beauté plastique, n'en forment pas moins un tableau propre à saisir d'admiration, nous pourrions dire aussi d'attendrissement, le spectateur le moins chrétien. Nous ne connaissons aucune représentation de cette même scène qui soit exprimée avec autant de bonheur. Quelle énergie désespérée dans ce mouvement simple et admirable de la Vierge entourant de ses bras la tête de son fils! Les lèvres de la pauvre mère se contractent en donnant au fruit de ses entrailles un dernier embrassement auquel saint Jean veut l'arracher, mais en vain; un baiser dans lequel passent une tendresse et une douleur surhumaines. Ce désespoir, porté au paroxysme et qui effleure la folie, s'exprimerait difficilement à l'aide de la parole ou de la plume; le peintre a su le rendre avec son pinceau chargé d'un peu de grisaille. Les artistes contemporains, au lieu d'employer les mouvements tragiques faux et qui ne parlent ni au cœur ni à l'esprit, feraient mieux de suivre cet exemple, et bien d'autres, offerts avec prodigalité par ce Moyen-Age tant décrié qu'ils connaissent peu et ne connaîtront jamais assez. (*Note de M. Édouard Didron.*)

1. V. mon « Année liturgique à Rome », 2e édition, p. 34.

qu'au matin de la Résurrection que les myrrophores viennent au tombeau avec des aromates, à moins que dans l'intention du peintre narbonnais, par ce vase, il n'ait voulu désigner Madeleine dont il est l'emblème ordinaire.

Quoi qu'il en soit, nous blâmons ce corps nu, qui se reproduit aussi à Nuremberg et, en général, à tous les sépulcres, parmi lesquels je citerai ceux de Saint-Remy de Reims et de Notre-Dame de Poitiers.

On comprend, jusqu'à un certain point, que la Renaissance, passionnée pour le nu et les reproductions anatomiques, ait aimé à figurer des cadavres. Pour elle, c'était plutôt une étude d'art qu'une œuvre de piété. Aussi, au lieu de ces personnages vivants qui sommeillaient ou priaient sur les tombes, elle a préféré coucher le corps inanimé du défunt, roidi par la mort, amaigri, les os saillants, les chairs affaissées, parfois déjà entamées par les vers, ou même le squelette dans son effrayante réalité.

Ces tombeaux repoussants, on peut les voir à Rouen, à Gisors, à Saint-Denis, à Notre-Dame de Paris, à Oyron [1]. Qu'il y ait de l'art dans ces tours de force de la sculpture qui copie la nature, je l'accorde, mais l'art chrétien n'est certes pas là, car il s'inspire à des sources plus élevées, le respect et la convenance.

Rien n'est plus bizarre que la dévotion quand elle est arrivée à son paroxysme, parce que, émoussée par des pratiques incessantes, il lui faut, pour l'entretenir et la stimuler, des spectacles extraordinaires, des visions anormales. Si l'art humain, paganisé, a pu faire accepter les Christs morts et ensevelis, il faut bien avouer que la piété peu réfléchie de certaines personnes exagérées a pu faire la fortune de semblables images.

Dans la crypte sombre de l'église Saint-Leu à Paris, sous l'autel, gît un Christ fort laid; j'y ai vu prier dévotement. A Saint-Laurent-sur-Sèvre, dans la chapelle des Vierges, également sous l'autel où l'on célèbre la messe, est étendu un corps livide, ensanglanté : c'est hideux. Néanmoins, on y accourt en foule. Quel spectacle pour des jeunes filles élevées à l'ombre du cloître!

O vous qui vous repaissez les yeux et l'intelligence de ces images immondes et de ces méditations intempestives, allez plutôt à la Morgue! Vous y verrez une nature plus vraie, plus réelle. Mais n'imposez pas à nos églises ces représentations faites pour en éloigner quiconque conserve en soi un sentiment de pudeur et de respect.

D'ailleurs, cette nudité révoltante est contraire au texte sacré et je vais le démontrer rapidement en faisant concorder le récit des quatre évangélistes.

1. « Bulletin des comités historiques », 1844, p. 67.

Joseph d'Arimathie demanda à Pilate le corps de Jésus et l'obtint. Aussitôt qu'il eut reçu ce dépôt sacré, il le parfuma d'aromates, l'enlaça de bandelettes et l'enveloppa dans un linceul, selon la coutume des Juifs. Le pusillanime Nicodème l'aida, au témoignage de saint Jean, à rendre au Maître, qu'il n'avait osé reconnaître pendant sa vie, les derniers devoirs d'un filial dévouement. J'insiste sur les textes, parce que de leur étude réfléchie ressort l'enseignement iconographique que nous cherchons.

« Quum autem sero factum esset, venit quidam homo dives ab Arimathæa, nomine Joseph, qui et ipse discipulus erat Jesu. — Hic accessit ad Pilatum et petiit corpus Jesu. Tunc Pilatus jussit reddi corpus. — Et accepto corpore, Joseph involvit illud in sindone munda. » (S. Matth., XXVII, 57-59.)

« Venit Joseph ab Arimathæa nobilis decurio, qui et ipse erat expectans regnum Dei et audacter introivit ad Pilatum et petiit corpus Jesu... donavit (Pilatus) corpus Jesu. — Joseph autem mercatus sindonem et deponens eum involvit sindone. » (S. Marc., XV, 43-46.)

« Et ecce vir nomine Joseph, qui erat decurio, vir bonus et justus... ab Arimathæa civitate Judeæ... Hic accessit ad Pilatum et petiit corpus Jesu. — Et depositum involvit sindone. » (S. Luc., XXIII, 50-53.)

« Rogavit Pilatum Joseph ab Arimathæa... ut tolleret corpus Jesu. Et permisit Pilatus. Venit ergo et tulit corpus Jesu. — Venit autem et Nicodemus, qui venerat ad Jesum nocte primum, ferens mixturam myrrhæ et aloes, quasi libras centum. — Acceperunt ergo corpus Jesu, et ligaverunt illud linteis cum aromatibus, sicut mos est Judæis sepelire. » (S. Joann., XIX, 38-40.)

Joseph, surnommé d'Arimathie à cause de la ville de Judée qu'il habite, est un homme riche et en même temps un décurion. Ses vêtements doivent donc indiquer, soit par leur forme spéciale, soit par les ornements qui les couvrent, la fortune dont il jouit et la haute position qu'il occupe. De plus, son caractère personnel, qui n'admet pas la crainte, se reflète sur sa figure, heureuse de son « audace » et du succès obtenu : « Audacter introivit ad Pilatum et petiit. » (S. Marc., c. XV.)

Nicodème, lui aussi, est grand seigneur, puisqu'il est prince parmi les Juifs : « Erat autem homo ex Pharisæis Nicodemus nomine, princeps Judæorum. » Il porte des vêtements (S. Joann., III, 1) somptueux et a tous ces dehors attrayants que le Sauveur signale chez les Pharisiens, secte fate et orgueilleuse à laquelle il appartient. Mais il a de plus, pour (S. Matth., XXIII) le caractériser, sur ses traits, cet air de timidité et d'embarras qui ne lui permet pas d'agir au grand jour, et, à ses pieds, le vase plein de parfums qui a servi à embaumer le Sauveur.

Tous les deux ont déjà achevé les préliminaires de la sépulture, accomplie selon le rite judaïque et suivant les détails fournis par les évangélistes, qui parlent de bandelettes et d'un suaire. Les bandelettes liaient le corps, et tel est Lazare sur les sarcophages des catacombes ; un voile couvrait sa tête et un grand linceul enveloppait le corps entier. Turin conserva ce suaire, à titre de relique, et les copies n'en sont pas rares : on y voit la trace du squelette de Jésus figuré dans ses contours osseux.

Après la Résurrection, il est encore question des linges du sépulcre, et saint Jean en parle en ces termes, après saint Luc :

« Petrus autem surgens, cucurrit ad monumentum et procumbens vidit linteamina sola posita. » (S. Luc., xxiv, 12.)

« Et quum se inclinasset (S. Joannes), vidit posita linteamina. . . . . Venit ergo Simon Petrus . . . . . et vidit linteamina posita, et sudarium quod fuerat super caput ejus, non cum linteaminibus positum, sed separatim involutum in unum locum. » (S. Joannes, xx, 5-7.)

C'est seulement après avoir été drapé dans son linceul que Jésus est déposé dans le sépulcre. L'Écriture sainte le dit expressément : agir en contradiction avec cette donnée historique serait tout à fait condamnable. Un Christ ne peut donc, en cette circonstance, être représenté nu, ou couvert seulement aux reins. Ni la figure ni le corps ne doivent paraître et, malgré cette exigence historique qui contrarie nos habitudes, il ne s'ensuit pas un tableau disgracieux. Qu'il me suffise de citer, à la fois en témoignage et comme modèle, la magnifique sculpture de l'ensevelissement du diacre saint Étienne, qui orne le tympan de la Porte des Martyrs, à la métropole de Paris[1]. Jamais l'art inimitable du XIIIe siècle n'a été ni plus vrai, ni plus chaste. Il donne l'idée de la mort, mais en lui ôtant ce qu'elle a de hideux ; il exprime les funérailles avec une touchante simplicité, sans que le spectateur puisse trouver quelque chose de repoussant dans cet acte solennel.

Ainsi lié de ses bandelettes, parfumé d'aromates et roulé dans son suaire, Jésus est déposé dans le sépulcre par Joseph d'Arimathie et Nicodème, qui le tiennent l'un à la tête, l'autre aux pieds.

Le Moyen-Age a fait du sépulcre un sarcophage posé sur le sol et, quoique ce soit contraire à la vérité historique, il faudra, en bien des cas, recourir à cet expédient, imposé par l'habitude et la convention. Pour être dans le vrai, il serait nécessaire, comme firent les artistes des premiers siècles, de placer le Christ debout dans le monument funèbre, ainsi qu'une momie encadrée dans

1. « Annales Archéologiques », 1862.

sa niche. Lazare n'a pas été traité autrement par cet art chrétien primitif qui s'étend du IIe au Ve siècle.

Ce monument, en effet, est une grotte taillée dans le roc, fermée par une pierre et où l'on peut entrer, car elle est assez spacieuse pour contenir plusieurs corps juxtaposés. Écoutons ce que nous en apprennent les évangélistes :

« Et posuit illud in monumento suo novo, quod exciderat in petra. Et advolvit saxum magnum ad ostium monumenti. » (S. Matth., XXVII, 60.)

« Et posuit eum in monumento quod erat excisum de petra, et advolvit lapidem ad ostium monumenti. » (S. Marc, XV, 46.)

« Et posuit eum in monumento exciso, in quo nondum quisquam positus fuerat. » (S. Luc, XXIII, 53.)

« Erat autem in loco ubi crucifixus est, hortus; et in horto monumentum novum, in quo nondum quisquam positus erat. » (S. Joann., XIX, 41.)

Le verset de saint Jean est plus développé, malgré sa concision, que les textes précédents, car il nous révèle deux faits qu'il importe à l'artiste de connaître pour donner à la dernière station la couleur locale qui lui convient. En effet, l'évangéliste détermine la position du sépulcre, lorsqu'il le place sur le Calvaire, au lieu même de la Crucifixion; de plus, il ajoute que cette partie de la sainte colline était plantée d'arbres et de fleurs, de manière à lui donner l'aspect d'un jardin cultivé et d'une propriété réservée. Aussi, lors de sa première apparition à Madeleine, dont les yeux n'étaient pas encore ouverts, Jésus-Christ est-il pris pour un jardinier et c'est à lui que, confiante et empressée, elle s'adresse pour savoir ce qu'est devenu le corps de son Sauveur. « Illa existimans quia hortulanus esset, dicit ei... » (S. Joann., XX, 15.)

Alors que les apôtres avaient fui, que deux disciples étaient restés, qui assistait encore au funèbre convoi? Quelques saintes femmes, dont deux du nom de Marie, tristes, assises près du tombeau et suivant du regard l'ensevelissement de celui qu'elles aimaient.

« Erat autem ibi Maria Magdalene et altera Maria, sedentes contra sepulchrum. » (S. Matth., XXVII, 61.)

« Maria autem Magdalene et Maria Joseph adspiciebant ubi poneretur. » (S. Marc., XV, 47.)

« Subsecutæ autem mulieres quæ cum eo venerant de Galilæa, viderunt monumentum, et quemadmodum positum erat corpus ejus. » (S. Luc., XXIII, 55.)

L'ivoire du Louvre complétant, par un symbole, l'iconographie de la sépulture du Sauveur, place, au-dessous de la pierre de l'onction, un jeune lion que le souffle de son père rappelle à la vie. C'est, il est vrai, une légende fondée sur une étude inexacte de la nature, mais que je ne puis omettre, parce

qu'elle a longtemps été en vogue et qu'on l'a directement appliquée à la mort et à la résurrection du Sauveur.

Voici en quels termes le « Physiologus » raconte le fait et en tire une déduction morale :

« Quum leæna poperit catulum generat eum mortuum; et custodit eum tribus diebus, donec veniens Pater ejus die tertia insufflat in faciem ejus et vivificat eum. Sic omnipotens Pater Dominum nostrum Jesum Christum filium suum tertia die suscitavit a mortuis; dicente Jacob : Dormivit tanquam leo et sicut catulus leonis; quis suscitavit eum[1]? »

Et le lionceau qui dormait s'est réveillé; le lion de Juda s'est levé; il a triomphé de la mort, et, pour mieux assurer sa victoire, il l'a renversée et « mordue »[2] comme sa proie. Aussi la liturgie imagée du Moyen-Age a-t-elle, dans une des antiennes de l'office de Pâques, entonné un joyeux « Alleluia » pour le Christ Fils de Dieu, qui, semblable au lion, a déployé sa force au jour de sa résurrection :

« Alleluia. Resurrexit Dominus hodie. Resurrexit Leo fortis, Christus filius Dei. »

Si le cierge pascal, dans nos églises, a pour but de représenter la vie de Jésus sur la terre jusqu'à son ascension au ciel, l'Église romaine entre plus avant encore au cœur de cette pensée symbolique, en donnant pour support à ce cierge le lion qu'ont présagé les livres saints, et cela, aux plus hautes époques de l'art, alors que la main de l'artiste, savante et inspirée, sculptait et émaillait de ses plus fines mosaïques les candélabres de marbre blanc qui figurent parmi les meubles les plus gracieux des basiliques de Saint-Paul-hors-les-Murs, de Saint-Clément, de Sainte-Marie-in-Cosmedin, des Saints-Côme-et-Damien, etc.

Au Moyen-Age, la liturgie voit ses paroles traduites par les monuments imagés, et le peuple retient plus facilement les textes qu'il récite à l'église et saisit mieux l'à-propos des allégories qu'il a sans cesse sous les yeux. L'art embellit la matière, la science vivifie l'esprit, et tout, jusqu'au moindre détail, devient une aspiration pieuse, un cantique de joie et une salutation d'amour.

Un chemin de croix, traité avec cette élévation de pensées, cet enthousiasme du vrai et du beau, sera nécessairement un chef-d'œuvre, et, par lui, l'on aimera à suivre la voie de la douloureuse Passion de N. S. J. C.

X. BARBIER DE MONTAULT,
Chanoine de la basilique d'Anagni.

1. « Mélanges d'archéologie », t. II, p. 111.
2. « O mors, ero mors tua : morsus tuus ero, inferne. » (Office du Samedi-Saint.)

A PROPOS

D'UNE ICONOGRAPHIE DE L'OPÉRA [1]

Fascinatio nugacitatis ».
(Sap. IV-12).

Mon cher maître.

J'ai lu, dans le numéro de mars-avril 1864 des « Annales Archéologiques », un projet d' « Iconographie de l'Opéra ». C'est bien vous qui l'avez écrit, c'est bien vous qui l'avez signé. Malgré tout mon étonnement des nouvelles doctrines singulièrement relâchées que vous glissiez dans cet article, je n'aurais pas lu votre nom, que la verve toujours jeune et impétueuse, se jouant avec la science du Moyen-Age et de l'Antiquité, le style toujours coulant et causant sans obstacle et sans façon, le trait, le relief, la couleur, m'auraient révélé votre talent et dévoilé votre main magistrale. Mais, après vous avoir reconnu dès les premières lignes, après vous avoir lu jusqu'au bout et avoir suivi, sans effort, tout le long de ce singulier pèlerinage iconographique d'un archéologue, compromis dans les coulisses de l'Opéra, je me suis demandé : qu'est-ce que cela? Mon vieux maître a-t-il voulu, lui aussi, se poser en sphinx et piquer au jeu la curiosité de ses lecteurs? Veut-il se moquer ou parle-t-il

1. Nous n'insérerions point dans les « Annales Archéologiques », après la mort de leur directeur, cette réponse de M. l'abbé Sagette, si nous ne l'avions trouvée dans les papiers de M. Didron avec cette note : A publier.

Il est intéressant, d'ailleurs, de faire connaître l'opinion d'un critique orthodoxe sur ce que devrait être la décoration des monuments laïques au XIXe siècle. Il reste à savoir si ce que M. l'abbé Sagette veut mettre en place du cortège banal et suranné de l'antique Olympe satisfera les artistes, malgré l'ingéniosité des raisons mises en avant.

(Note de M. A. Darcel.)

sérieusement. L'Opéra, ce passe-temps assez léger, dit-on, mérite-t-il ce sérieux d'esthétique, cet appareil de science, cet éclectisme de légende et de mythologie? N'est-ce pas une fantaisie que cette Iconographie de l'Opéra? Est-ce bien réellement pour la plus grande gloire de l'art du ballet, qu'un de nos plus grands maîtres en archéologie étale sa science des mythologies, cite les textes des vieux poëtes et des chroniqueurs gaulois, consacre vingt-huit des plus belles pages de sa magnifique Revue en projets et en théories et convoque ses fidèles abonnés? Je me suis fait ces questions avant d'oser vous critiquer et vous reprendre de cette tardive apothéose de l'art païen sous prétexte d'Opéra. Mais, enfin, comme j'aime mieux être trop naïf que pas assez respectueux, permettez-moi, cher maître, de prendre votre projet au sérieux, et d'en appeler à l'archéologue des fantaisies de l'artiste et des plans du praticien. C'est vous montrer le cas que l'on fait de vos paroles et le poids qu'on reconnaît à vos avis, de les discuter et de les contredire; c'est avoir une grande confiance en votre libéralisme et en votre bienveillante indulgence que de vous demander une place dans vos « Annales » pour ce que j'appellerai les humbles remontrances d'un disciple à son maître, à propos d'une Iconographie de l'Opéra.

Mais, avant d'entrer en matière, laissez-moi prendre une précaution et me débarrasser d'une objection préventive. Pourrez-vous croire qu'un prêtre, même un peu archéologue, ne soit pas trop théologien pour ne pas condamner l'Opéra, et ne soit pas trop involontairement clérical pour ne pas suspecter les libertés et les amusements de la vie séculière et laïque? S'il ne s'agissait que de liberté et même de licence, s'il n'était question que d'amusements, même un peu profanes, la question se réduirait simplement au cas de conscience, et ce ne serait pas ici le lieu d'en parler. Mais il s'agit d'art : la question est plus haute, ou du moins d'une sphère plus idéale et plus métaphysique. Il s'agit d'art et, pour en parler sans préjugés ni préventions, il n'est pas nécessaire d'avoir été « nourri dans l'Opéra et d'en connaître les détours »; il n'est plus temps non plus de revendiquer un art laïque et séculier en face d'un art ecclésiastique et clérical : l'art est « un » jusque dans les plus menus détails de la vie sociale et domestique. Ainsi que l'homme, il est chrétien ou païen, sans qu'on puisse appliquer l'un à la Cathédrale, enfermer l'autre à l'Opéra. Il faut choisir : être chrétien ou païen jusque dans les délicatesses et les fantaisies de l'imagination, comme jusque dans les relations et les délassements de la vie domestique.

Ce principe vous semble un peu bien absolu, cher maître; passez-le-moi pour le moment. Si vous ne le concédez pas, j'y reviendrai. J'entre donc en

matière, et je tâcherai de vous suivre, non dans tous les réduits où vous promenez votre monographie, car vous nous faites, par le menu, la topographie de ces lieux au moins très-profanes, mais dans les principales idées de votre système. Vous posez vos principes et vous nous dites dès l'abord : — « L'Opéra est le temple de l'art, comme la Cathédrale, est le temple de la religion. » Quelle énormité, cher maître, ou plutôt quelle énorme distraction ! J'avais cru jusqu'ici, et je me permettrai de croire encore, malgré votre « Iconographie », j'avais cru d'abord sur la foi de votre enseignement et de votre parole, ensuite d'après mes courtes études et mes réflexions sur le Moyen-Age, que la Cathédrale était le temple de l'art comme elle est le temple de la religion. J'avais cru que la Cathédrale, telle que la bâtissait, la sculptait, l'illuminait, la transfigurait le Moyen-Age, était la synthèse de l'art, comme elle est la synthèse du dogme. Enfin, j'avais cru que l'art était chose sacrée ou, du moins, chose religieuse; car j'avais vu que tous les peuples, même les Grecs, que vous admirez trop décidément par un retour de jeunesse, avaient consacré l'origine, la puissance et la perfection de l'art, comme un hommage à la divinité. J'avais cru que ces Grecs entre autres, nos maîtres, dit une certaine esthétique, nos devanciers tout au plus, n'avaient élevé l'art à un si haut degré de perfection relative que parce qu'il était chez eux comme une langue hiératique pour la splendeur de leur culte, langue plus spirituelle et plus religieuse que leur religion sensuelle et leur anthropomorphisme élégant. J'avais cru que l'art était un, ayant sa racine dans le dogme et sa fleur dans le ciel, et que nous devions tous, archéologues sérieux, admirateurs convaincus du génie de nos pères, chercheurs du passé, restaurateurs des principes, et vengeurs de nos traditions, nous devions travailler dans la mesure de nos dons et l'étendue de nos forces à refaire cette grande unité, brisée par la Renaissance, la Réforme et la Révolution, triple nom d'une même révolte; nous devions, nous aussi, dans le cadre large et magnifique tracé par le génie chrétien, faire notre « De reductione artium ad theologiam », ramener et réduire les arts à la théologie souveraine des âmes et des sociétés, à l'exemple d'un de nos grands maîtres S. Bonaventure. Je croyais, cher maître, que vos savantes études, votre admiration obstinée pour l'art du Moyen-Age, votre prédilection d'artiste autant que d'archéologue pour le XIIIe siècle, le mouvement vigoureux que vous aviez imprimé aux esprits studieux, aux imaginations éprises d'idéal, vers les splendeurs mystiques de l'architecture gothique, je croyais enfin que toute votre vie de savant, d'écrivain et même de praticien, était pour glorifier l'art chrétien, pour démontrer, indirectement peut-être, mais par là même plus victorieusement, que l'Incar-

nation avait changé toutes les conditions de l'art, restauré la Genèse, pacifié son inspiration, marqué son but, élargi ses horizons; en un mot, que le sang de la croix avait baptisé l'art pour en faire un art nouveau, l'art chrétien.

Je l'avoue, votre nouvelle esthétique me déconcerte (vous voyez, je crois toujours que vous enseignez, même lorsque votre plume se joue et que votre imagination s'échappe); elle détruit l'unité de l'art et démolit la synthèse laborieuse que les vingt-quatre splendides volumes de vos « Annales » ont aidé à refaire. En face de l'art chrétien, vous intronisez l'art païen; en face de la Cathédrale, vous élevez l'Opéra, moins pour la contraster que pour la contredire; et vous nous détaillez l'histoire, vous nous décrivez l'iconographie, vous nous chantez l'apothéose de cet art sensuel et voluptueux qui nous obsède et que nous combattons depuis la Renaissance. Oh! cher maître, pouviez-vous donner à vos disciples un plus mauvais exemple? Pouvions-nous croire que ce vin fallacieux de paganisme et de réalisme (c'est tout un, sauf la forme), dont s'enivrent, de nos jours, artistes et littérateurs, troublerait un si puissant esprit et ferait fléchir un si solide jugement! Mais, ne craignez rien, la voix que j'élève n'est point dérision; elle serait plutôt affliction. Si je découvre vos faiblesses, je saurai toujours respecter vos intentions et rendre justice à vos mérites.

Vous ajoutez, pour mieux préciser votre idée et mieux accentuer l'antagonisme de l'art sensuel, mythologique et lascif, (c'est toujours l'art païen) que vous placez en face de l'art grave et religieux, en d'autres termes l'art chrétien : — « A l'Église, l'homme adore le Créateur, à l'Opéra, où il crée à son tour, il s'adore pour ainsi dire lui-même. » — Voilà bien, en effet, toute la différence, la différence radicale, essentielle, la contradiction irréconciliable entre l'art païen et l'art chrétien. C'est donc pour l'apothéose de l'homme, cher et savant iconographe de l'Opéra, que vous mêlez ensemble la mythologie des Grecs et l'imagination libertine de la Renaissance! L'Apothéose de l'homme, disons-nous? Non pas même de l'homme dans sa noblesse et sa grandeur naturelles, tel que Phidias, peut-être, pouvait l'imaginer et presque l'atteindre; mais de l'homme déchu, dégradé, retombé dans son limon originel. Car depuis que nous sommes éclairés par la foi, et restaurés par la grâce, l'homme est, pour nous, l'homme-Dieu, ou il n'est plus que l'homme animal, et, s'il veut descendre de ces hauts sommets où l'a élevé l'Incarnation, il ne peut même s'arrêter dans le milieu serein et poétique, dans cet Olympe où les poëtes du paganisme le font régner; il faut qu'il descende au-dessous, plus bas, plus bas encore dans l'orgie des sens et l'ignoble dépravation de la débauche.

Ne le voyiez-vous pas, ici près, il n'y a que quelques jours, lorsque le « salon » ou plutôt le bazar de l'art contemporain était ouvert à la foule? ne le voyiez-vous pas dans toutes les figures nues, déshabillées, abjectes, qui n'ont pu même, avec le talent, l'habileté, le génie même si l'on veut, atteindre à la décence relative, à l'honnêteté des œuvres antiques, de l'Apollon du Belvédère et de la Vénus de Milo? Ne voyez-vous pas qu'au lieu de revêtir de lumière et de voiler de pudeur leurs nymphes et leurs baigneuses, ces artistes, maladroits plagiaires des anciens, eunuques servants d'un art antédiluvien, je veux dire antéchrétien et désormais antichrétien, n'ont pu faire que des courtisanes et, d'un pinceau lubrique, déshabiller pour des regards lubriques une chair débaptisée? Cela est fatal, encore une fois : il faut être chrétien ou descendre au-dessous du païen. L'artiste païen avait pour l'éclairer un reste de lumière et de tradition; il pouvait entrevoir l'idéal, ou du moins en imaginer un et le placer dans une sphère élevée. En faisant l'apothéose de l'homme, il pouvait, par un effort de génie, le dérober à la volupté, le placer avec Prométhée sur la montagne de l'expiation, et, peut-être, le couronner de quelques reflets pressentis ou prophétisés de l'Homme-Dieu. Mais, après dix-huit siècles de christianisme, vouloir faire du paganisme de fantaisie et de boudoir, de l'art pour l'art et pour l'apothéose de l'homme en toute candeur et sans penser à mal! Oh! non, cela ne se peut. En vertu de l'axiome que la rapidité de la chute se calcule par le carré des distances, il faut descendre plus bas, tout au fond de l'art bestial, de l'ignoble et repoussant réalisme. La forme n'y fait rien : le talent de l'artiste, la science, l'habileté, le génie même, sont des dangers de plus et ne peuvent être que des circonstances aggravantes. J'entends l'idée et je vois le résultat. La parole divine est vraie pour l'artiste comme pour le chrétien. « Et homo cum in honore esset, non intellexit : comparatus est jumentis insipientibus et similis factus est illis. »

Vous dites bien, il est vrai : — « La Cathédrale prime l'Opéra, comme le dévouement prime la satisfaction d'un besoin personnel (le mot est bien réaliste dans une question d'art et de poésie); mais après l'Église, je ne vois pas d'édifice où l'art, où tous les arts soient appelés à briller de plus d'éclat et de majesté qu'à l'Opéra. » Voilà sans doute une satisfaction concédée à la conscience chrétienne; mais, permettez-moi de le dire, elle est insuffisante. Si vous scindez l'art, si vous faites un art religieux et un art profane (pour ne pas répéter à satiété et à tout propos les mots d'art chrétien et d'art païen), vous les opposez l'un à l'autre, vous les mettez en contradiction et bientôt en antagonisme. L'art profane, audacieux et envahissant,

comme tous les révolutionnaires, aura bientôt repoussé l'art religieux dans son temple et renfermé le clérical dans la sacristie; puis, ne reconnaissant de règles que la fantaisie, de loi que la satisfaction des besoins personnels, comme vous dites, je vous laisse à penser les débauches de ce prodigue et les écarts de cet émancipé. Comme, après tout, nous avons tous au dedans de nous un fond de connivence avec cet art sensuel et voluptueux, il aura bientôt pris toute la place dans la vie privée et domestique, dans la vie extérieure et politique. Il ne nous laissera pas même nos temples : « il viendra les encombrer de ses mièvreries et les déshonorer de ses indécences. » Et, tandis que Despréaux, le barbare, saccagera le surnaturel chrétien pour condamner nos poëtes à la mythologie des Grecs et des Romains, des artistes saccageront la cathédrale gothique pour la transformer en un temple correct d'après l'architecture des Romains et des Grecs. Toutefois, ne croyez pas que, pour contredire absolument notre siècle qui a voulu tout séculariser, je veuille tout cléricaliser en fait d'art. Je le sais, la théocratie est un beau système politique, admirable dans l'histoire du peuple hébreu et dans l'idylle pieuse des réductions du Paraguay, mais inapplicable en grand, tout différent du reste de l'idéal politique du Moyen-Age et, surtout, incompatible avec les idées modernes. Ainsi l'art, rigoureusement dogmatique et splendidement catéchiste dans la Cathédrale, ne sera plus au dehors dans les monuments civils, dans les palais et les maisons particulières, qu'un enthousiaste moniteur d'histoire et qu'un gracieux décorateur de poésie. Mais, s'il ne doit pas toujours prêcher et prier, il peut enseigner encore, et du moins ne doit-il pas contredire nos dogmes, estropier notre morale, insulter notre pudeur. Le chrétien est chrétien partout, même en ses distractions et ses amusements : s'il prie à l'Église, il se gouverne à l'Hôtel-de-Ville et se délasse au foyer domestique; mais toujours en chrétien, en présence de son Dieu et sous l'œil de son ange gardien. Voilà pourquoi, sans doute, il n'irait qu'avec répugnance à votre Opéra, même décoré de vos mains, et il n'oserait y conduire ni sa femme ni sa fille. Ainsi de l'art : sans faire partout et à tout propos le catéchisme, il n'a pas besoin de tomber dans la mythologie; sans se draper, pour la vie intérieure et domestique, dans les plis hiératiques de la robe sacerdotale, il ne doit point se déshabiller sur la place publique. Dans le sanctuaire de la famille, il doit respecter la pudeur des vierges et l'innocence des enfants; c'est bien le moins, peut-être, qu'en un pays chrétien il soit aussi réservé que le poëte païen :

Nil dictu fœdum visuque hæc limina tangat
Maxima debetur puero reverentia.....

Il me semble que le Moyen-Age l'entendait ainsi et même, au besoin, savait le pratiquer. Vous, cher maître, qui le connaissez si bien, qui l'avez tant pratiqué, qui savez le comprendre et l'admirer mieux que personne, et comme personne communiquer votre science et votre admiration, vous pourriez nous instruire à cet égard. Le Moyen-Age, puisque enfin c'est notre âge héroïque, à nous chrétiens occidentaux et français, nous pouvons le citer, peut-être, et nous devrions l'imiter; le Moyen-Age mettait de l'art dans la construction et la décoration, dans l'ornementation et l'ameublement de ses monuments civils et militaires, dans ses Hôtels-de-Ville et dans ses châteaux, dans ses maisons et jusque dans ses boutiques : il y mettait un art original, plein de séve, d'éclat, de grâce et d'originalité; un art national à la fois et chrétien, inspiré des croyances communes et des traditions locales. Généralement, cet art laïque, libre et capricieux, se préservait de nudité et d'indécence. Il avait ses écarts d'imagination, peut-être, ses hardiesses et ses licences; il mêlait son rire gaulois et sa verve satirique aux solennités de la pensée et aux fantaisies de l'imagination; mais il était toujours croyant, en somme, et respectueux, du moins dans ces robustes siècles fortement chrétiens, le XIIe et le XIIIe, sinon dans ces siècles du Moyen-Age penchant vers la décadence et déjà touchés du paganisme renaissant. Sans doute aussi, et nous le savons, dans le large courant de l'art national et chrétien, la veine de l'art païen qui court sans cesse à l'intérieur ou à la surface de notre histoire et de notre cœur, vient souvent à sourdre et jeter son limon, mêler ses souillures aux œuvres pieuses ou charmantes de nos artistes français. C'est une preuve de l'infirmité de notre nature qui se trahit toujours par quelque endroit; mais ce n'est point un système, encore moins une école imitée des anciens. C'est une preuve que l'idéal chrétien peut difficilement être atteint, même dans une société chrétienne; ce n'était pas une perversion totale du goût et du sens chrétien. Enfin, ce sont des échappées et comme de légères dissonances dans le grand concert de tous les arts conduit par la théologie.

Ce concert me ramène à l'Opéra par un accord de dissonance absolue et me rappelle que je dois suivre vos idées. — « A la Cathédrale, dites-vous, l'iconographie est spéciale : exclusivement religieuse, elle reproduit les personnages et les scènes qui ont occupé ou occuperont l'histoire humaine dans ses relations avec la divinité, depuis la création jusqu'au jugement dernier. A l'Opéra, l'iconographie, non moins spéciale, non moins exclusive, doit refléter l'humanité dans son amour pour le beau, pour l'idéal, pour toutes les sources du bonheur terrestre. » — Voilà qui me semble encore une hérésie, cher maître, permettez-moi de vous la signaler. Une hérésie artistique autant

que théologique, et cela nécessairement, car la théologie, est la racine de l'art. Le beau, l'idéal, ne vous en déplaise, nous n'irons pas les chercher à l'Opéra, mais nous irons l'admirer et le chanter à la Cathédrale qui est la synthèse de l'art et le « summum » de la poésie. Vous avez une distraction de dix-neuf siècles. Depuis que le Christ a tout restauré, tout racheté, tout purifié dans son sang, le beau et l'idéal occupent des sommets bien plus élevés que votre Parnasse ou votre Pinde, bien plus lumineux que l'acropole de votre Parthénon ou la splendeur de votre Platon. Ils habitent, ils rayonnent dans la sphère mystique et divine où la nature humaine, intacte et préservée, se relie à la nature divine; où le corps transfiguré de Notre-Seigneur, type à jamais immortel de l'art, reçoit les irradiations de l'esprit qui l'a transporté comme un aigle sur les hauteurs inaccessibles de la divinité. L'art n'habite plus les collines harmonieuses de l'Attique; il règne sur le sommet lumineux du Thabor, où les grands artistes posent leur tente ou plutôt leur oratoire. A moins que vous ne parliez du beau sensuel, d'idéal matériel, comme vous nous parlez de bonheur terrestre, mots mal accouplés qui se contredisent et qui n'ont pour nous aucun sens.

Mais, puisque je touche en passant cette idée, laissez-moi, pour quelques lignes, ouvrir une parenthèse. Jésus-Christ est depuis dix-huit siècles et sera jusqu'à la fin des temps et de la création, l'idéal révélé, l'idéal rendu visible de l'art et de la poésie, comme il est le type absolu de la perfection chrétienne, la forme sublime de toute œuvre d'art et de sainteté. Aussi n'est-ce que par une singulière distraction qu'un critique d'art, artiste lui-même, et qui paraît sincèrement chrétien, s'étonnait que l'art gothique prît les proportions de la Cathédrale sur les proportions du corps humain : il avait oublié, sans doute, que la Cathédrale dans ses lignes et ses nombres, dans sa géométrie, dans la statique de ses masses, la légèreté de ses grâces, les élans de ses formes, enveloppait le corps de Jésus détaché de la croix. La Cathédrale dessinait son plan, élevait ses arceaux, projetait ses ogives, épanouissait la sublime végétation de ses colonnes et de ses voûtes autour de ce corps sacré pour l'envelopper de splendeur et d'amour. Elle faisait un glorieux tombeau d'ogives constellées autour du Divin Sacrifié reposant sur les genoux de sa mère; à sa tête, encore couronnée d'épines, un nimbe rayonnant de chapelles. Elle élevait le ciborium du tabernacle au-dessus de son côté encore ouvert et, pour marquer chaque blessure de ses pieds et de ses mains, accompagnait le jaillissement de ces quatre sources du précieux sang du jet sublime et du rayonnement de ses flèches dans le ciel.

Il faut donc s'y résigner, et je ferme ici ma parenthèse, l'art est un, l'art

est chrétien, l'art est sacré depuis dix-huit siècles. Nous y résigner! Oh! plutôt nous en devrions être fiers et ne pas permettre qu'ils l'oublient, ceux qui ont l'honneur de manier la parole ou la plume, le compas ou le pinceau, pour glorifier l'idéal. L'art enseigne, l'art élève et purifie les âmes rachetées. Jusque dans ses moindres condescendances, il se joue pour attirer le regard et parler à l'âme, pour relever l'imagination et la dérober aux tristes réalités de la vie présente, pour peupler de pressentiments et transfigurer d'espérances notre habitation terrestre : « Ludens coram eo in orbem terrarum. »

Mais quoi! cher maître, il me semble que vous nous avez appris à le considérer, à l'étudier, à le connaître ainsi, lorsque vous nous détailliez avec tant de science et que vous nous faisiez admirer avec tant de complaisance les œuvres d'art, même profanes, même séculières et laïques du Moyen-Age. Vous ne les considériez pas, il est vrai, sous leur grand aspect théologique; mais, en nous démontrant qu'un art si puissant et si généreux, si sublime et si gracieux, si catholique et si impersonnel, et à la fois si sympathique et si tendre, ne pouvait sortir que d'une forte, vive et inépuisable source de foi, vous ameniez, bon gré mal gré, les esprits et les cœurs à conclure l'origine sacrée, l'inspiration chrétienne, le but divin de l'art. Or, je ne crois pas, et surtout d'après vous, vous ne croyez certainement pas, même après votre iconographie de l'Opéra, que l'art chrétien ait dit son dernier mot, ait épuisé sa séve et trouvé sa limite. Tant que le dogme catholique portera notre humanité; tant que l'Église aura la direction des âmes et des consciences; en un mot, tant que le paganisme n'aura pas repris possession des mœurs et des sociétés, et, grâce à Dieu, nous nous défendons encore contre la contagion, nous pourrons espérer pour l'art d'autres destinées. Grâce à vous et à quelques autres maîtres, il est rentré dans la Cathédrale et, malgré l'obstination des entêtés classiques, malgré la défection des faux gothiques, malgré les inventions des sectateurs de la fantaisie et de la libre architecture, il est acquis que l'art chrétien est seul digne d'élever, de décorer, de dédier le temple où l'on adore le Dieu de l'Évangile et de l'Eucharistie. Que faut-il pour que de la Cathédrale, l'art chrétien rayonne encore sur nos édifices publics et dans nos demeures, pour qu'il enchante nos regards sans souiller notre imagination? Une croisade d'écrivains et d'artistes; une croisade d'artistes convaincus et d'écrivains résolus, de soldats dévoués à combattre en faveur de l'art chrétien. Rappelons-nous Gédéon et sa troupe héroïque de trois cents guerriers pour combattre et vaincre, en une nuit, Madian et Amalec. Mais les vrais braves ne doivent pas fléchir les genoux pour boire largement aux eaux cou-

rantes; en passant et sans s'arrêter, qu'ils humectent leurs lèvres et qu'ils courent aux combats du Seigneur : « In trecentis viris qui transierunt aquas liberabo vos. »

Après cela, je le sais, il faut des spectacles pour divertir l'esprit et délasser le corps; n'est-ce pas ce que vous dites! et je connais trop la nature humaine pour vous contredire. Il faut des spectacles où l'action du drame amuse la foule, où les passions de l'homme et le génie de l'artiste donnent à l'esprit des jouissances, au cœur des enseignements. Mais ne les peut-on trouver qu'à l'Opéra? disons-mieux, les peut-on trouver à l'Opéra et dans le théâtre moderne? Les moralistes le condamnent, les vrais poëtes l'abandonnent, les artistes chrétiens ne peuvent que le mépriser. Du moins le Moyen-Age avait de grands et beaux spectacles pour le peuple chrétien, outre ses fêtes liturgiques, spectacles sacrés, pieux préludes des fêtes éternelles. La grande Cathédrale était comme la scène où se déployait la majesté du drame liturgique : quelle scène splendide, et pour quel spectacle grandiose! Le drame liturgique et comme sacerdotal, qui semblait alterner avec la représentation plus rigoureusement liturgique de chaque fête, convoquait tout le peuple, et nous sommes tous du peuple, tout « dilettanti » que nous nous croyons, pour ces grands spectacles; il l'instruisait en l'amusant, le relevait en l'intéressant; il était bien autrement noble et beau, bien autrement saisissant et pathétique, populaire et moralisateur que le drame moderne et que la tragédie classique. Tous les arts, la poésie et la musique, l'action elle-même, ou la danse avec la pompe des vêtements dans le cadre splendide où se mouvait le drame sacerdotal, concouraient à former ces spectacles où le peuple prenait part, jouait son rôle, mettait sa grande voix et qu'il comprenait du moins avec son âme, qui correspondait à ses croyances et consolait ses misères en ravivant ses immortelles espérances. Ces drames étonnants que vous avez commencé de nous faire connaître, vous et quelques autres savants, ne pouvaient se jouer et se représenter que dans un milieu bien autrement civilisé, bien autrement éclairé, dans la naïveté de sa foi, que le public actuel de nos théâtres. Après le drame liturgique vint le mystère, le drame plus volontiers populaire et laïque, après le drame mystique et sacerdotal, mais toujours chrétien. Que disaient donc les faux déclamateurs d'histoire et de rhétorique, lorsqu'ils nous représentaient le Moyen-Age abêti, sombre et triste? Oh! qu'il avait plus de joie et de liberté, plus d'air et de lumière, du moins par en haut et du côté du ciel, que les siècles de la Renaissance! Il ne connaissait pas du moins cette effrayante maladie de l'ennui, cette délirante épidémie de l'impiété, le suicide. Voilà sans doute la tradition

qu'aurait dû suivre l'art dramatique si la Renaissance n'était venue, avec son engouement ridicule pour l'antiquité païenne, nous imposer l'admiration et la pratique du théâtre grec, double dépravation pour la morale et pour le goût.

Et maintenant, cher maître, que nous parlez-vous de mythologie? Est-ce que nous n'avons pas la théologie de nos dogmes, la vie de nos saints, le merveilleux de nos légendes? Est-ce que nous n'avons pas la triple épopée de la Divine Comédie, les cycles immenses de nos gestes chevaleresques, les origines et les fastes héroïques de notre histoire? « Tant que nous n'aurons pas trouvé, dites-vous, une mythologie nouvelle et spécialement applicable à nos sentiments modernes, il nous faudra piller la vieille mythologie des Grecs et des Romains pour nous l'approprier. C'est une nécessité qu'on peut subir à contre-cœur, mais à laquelle il n'est pas possible de se soustraire encore (encore est charmant et sourit à l'avenir) ; il faut donc nous résigner. » Mais au contraire, cher maître, nous ne nous résignons pas du tout, et nous protestons hautement contre la mythologie païenne; nous n'en reconnaissons pas la nécessité, nous n'en voyons pas l'opportunité, nous n'en subissons pas le charme suranné. Vous avez délivré des Grecs et des Romains l'art et la littérature ; qu'en avez-vous besoin à l'Opéra? Qu'avez-vous même besoin d'orner, de décorer l'Opéra? Ne pouvons-nous vivre sans Opéra? Cette création factice, où nous dépensons des millions, est-elle une pièce essentielle de notre état social ou de notre organisme politique? Et pour quelques fins connaisseurs, quelques amateurs blasés, sous prétexte d'art et pour maintenir, dit-on, notre supériorité intellectuelle « risum teneatis », irons-nous abdiquer notre dignité, nos mœurs, nos traditions de chrétiens? En vérité, cher maître, je n'en sens nullement le besoin et je n'en vois pas la nécessité. Il est vrai, vous auriez un retour contre vous, si vous prétendiez affranchir l'art de l'idéal chrétien ou plutôt l'asservir à l'idéal païen; si vous vouliez, au lieu d'en faire le sublime médiateur entre l'esprit et la matière, en faire un flatteur pour les sens, un proxénète pour les voluptés. Alors la mythologie des Grecs et des Romains aurait sa raison d'être et reprendrait son empire, car elle est la forme la plus élégante en un sens et la plus naturelle du paganisme originel; elle est la personnification la plus attrayante de nos passions, la plus gracieuse apothéose des voluptés. Elle est vieille, dites-vous, et vous avez raison, car elle répond à tous les instincts et couvre toutes les révoltes du vieil homme. Elle est laide et ridicule, si nous la mettons en face de la chaste et lumineuse splendeur de l'idéal chrétien ; mais elle renaît à chaque invasion du paganisme toujours plus séduisante. Comme

la sirène antique « mulier formosa superne », elle cache sous les flots perfides les replis immondes du serpent et, pour la triple concupiscence, elle a toujours, comme on dit, la jeunesse et la beauté du diable.

Mais si vous voulez du merveilleux, et je n'y contredis pas; s'il vous faut, en dehors du sanctuaire et de la Cathédrale, pour votre art et votre poésie, de riantes fictions afin de distraire l'esprit et d'amuser les imaginations; si les mystérieuses perspectives de la vie future ne vous suffisent pas; si ces magnanimes spectacles de la vie de nos saints et de la mort de nos martyrs vous semblent trop sévères; si les naïves et pures fictions de la légende vous semblent trop cléricales (et je ne prétends pas enfermer mon siècle dans le cloître, il n'en a, je crois, nulle envie et nulle vocation), vous avez d'autres sources d'inspiration. Vous avez l'histoire nationale, avec ses traditions intéressantes encore et merveilleuses, quoique chrétiennes. Vous avez la chevalerie avec ses cycles inépuisables d'épopées immenses qui commencent à peine de se dégager des obstructions barbares de la Renaissance, par le patient labeur des érudits; vous y pourrez puiser à pleines mains des fictions, des inspirations, du merveilleux à faire pâlir toutes les mythologies païennes. Invitez les artistes à approcher leurs lèvres de ces grandes sources, comme dit le poëte : — « Parvaque tum magnis admovere fontibus ora », et leurs œuvres ne feront point souffrir notre amour-propre de Français, ni rougir peut-être notre pudeur de chrétien.

Je vous avouerai encore, cher maître, puisque vous me permettez de me soulager le cœur et de vous dire tout ce qui m'est passé par la tête en lisant votre article, que vous me choquez en insistant sur le parallèle de la Cathédrale et de l'Opéra. Vous mettez en face les deux temples, le temple de l'idéal chrétien et le temple de la volupté. Vous détaillez la structure, les grandes divisions et l'aménagement de l'un et de l'autre. Vous décrivez leur iconographie qui parfois se mêle et leur symbolisme qui se répond, comme si l'un était le complément de l'autre; comme si l'art n'était complet et l'homme satisfait qu'en allant de l'un à l'autre, en se reposant à l'Opéra des graves enseignements de la Cathédrale. Grâce à Dieu, il n'en est pas ainsi : les plus assidus habitués de l'Opéra ne sont pas les fidèles dévots de la Cathédrale, et les artistes dignes d'élever et de décorer la Cathédrale ne s'abaisseraient pas à couvrir des nudités et des scènes mythologiques de votre Iconographie les murs de l'Opéra. C'est pourquoi cette comparaison que vous détaillez est malheureuse, et ce parallèle où vous insistez est attristant. Que dirai-je donc de cet amalgame que vous nous faites des divinités les plus impures et les moins vêtues du paganisme et des figures les plus vénérables de la Bible et

de la tradition chrétienne? Qu'est-ce que la présence étonnée et scandalisée de David, de S. Augustin et de S. Ambroise, de S. Grégoire et de S. Thomas dans le panthéon ou plutôt le pandémonium de la volupté? Quelle étrange fantaisie de placer sainte Cécile, l'harmonieuse patronne des mélodies virginales et des concerts célestes, à côté des Muses et comme suivantes de cette Vénus dont vous prodiguez la présence, dont vous caressez l'image et dont vous faites l'apothéose, dix fois répétée, dans votre Opéra? Voulez-vous nous ramener à la Renaissance qui faisait un si bizarre et si impertinent mélange de la fable et de la légende, de la mythologie et du dogme chrétien? Mais la Renaissance avait pour excuse, si ce peut être une excuse, son enthousiasme juvénile pour l'antiquité classique retrouvée, tandis que nous, cher maître, nous sommes trop bien guéris, vous le savez, de jeunesse et d'enthousiasme. En vain, pour justifier votre iconographie hétérodoxe, vous consultez les derniers siècles du Moyen-Age; vous n'avez d'autorités que les mémoires de Brantôme et l'histoire du petit Jehan de Saintré. C'est trop peu pour nous persuader, c'est trop peu même pour inspirer vos artistes. Croyez-le bien, ce ne sont pas les formules épuisées et les fables surannées de la mythologie des Grecs et des Romains qui pourront intéresser les âmes et rafraîchir les imaginations; tout au plus pourront-elles servir de prétexte à quelques artistes blasés pour ameuter la foule et le succès autour de leurs œuvres, où l'archaïsme et le réalisme s'accouplent sans pudeur et s'étalent sans voile.

Vous examinez longuement et vous discutez le mythe de Vénus, le vrai idéal de l'art païen. Vous en faites à bon droit la personnification de la volupté, et vous la nommez la patronne de l'Opéra, selon votre singulière terminologie dont vous demandez pardon, il est vrai. Vous critiquez la fable à propos de cette Vénus, et vous ne voudriez pas qu'elle sortît de l'écume de la mer. Cette origine me semble pourtant pleine de sens, sinon de poésie. De même, en effet, philosophiquement parlant, que les Muses doivent être les filles de la mémoire, et les artistes comme les poëtes enfants de la tradition, car ces créateurs seraient impuissants s'ils ne tenaient des éléments du passé; de même et pour ainsi dire physiologiquement parlant, votre Vénus anadyomène doit sortir de l'écume pour indiquer à la fois et l'origine et le résultat de la volupté qu'elle représente. Mais enfin, puisque vous critiquez la fable, permettez-moi de chicaner votre traduction et, de peur de glisser dans le pédantisme, je glisse légèrement sur le détail. En rappelant la gracieuse fiction de Virgile au premier livre de l'Énéide, vous voulez trouver dans les vers charmants qu'il est de tradition, aujourd'hui classique, de savoir et de citer, l'éclosion de tous les arts. Mais, dans votre culte trop fervent pour le

nu, vous vous empressez à contre-temps, j'allais dire à contre-sens, de déshabiller Vénus et vous donnez une entorse au texte. La déesse, pour encourager et consoler son fils, s'était déguisée en chasseresse; pour la commodité de l'emploi, elle avait relevé sa robe : — « Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes. » Lorsqu'elle se fait reconnaître à la fin de son discours, elle reprend son attitude de déesse; elle laisse couler à ses pieds les plis de sa tunique : — « Pedes vestis deflexit ad imos, » — et ne laisse point, comme vous dites, glisser à terre son costume d'emprunt; ce n'est pas dans ce costume, un peu bien léger, qu'une mère doit se révéler à son fils. Virgile, tout païen qu'il était, n'aurait pas commis de ces choquantes atteintes au goût et à la nature. Il est vrai que Virgile est le moins païen des poëtes antiques; il avait déjà chanté le mystérieux enfant prédit par les Sybilles.

Mais revenons de la poésie à la musique et de l'Énéide à l'Opéra. Me permettrez-vous d'avouer, cher maître, que je ne comprends pas que vous fassiez de l'Opéra le temple de l'idéal ou de la beauté terrestre telle que l'homme peut la rêver, ce sont vos expressions? Que les blasés, les ennuyés, les voluptueux de la civilisation parisienne y viennent chercher des jouissances un peu moins grossières que leurs jouissances habituelles; qu'ils y viennent à la fois chercher et donner un spectacle, il faut bien le croire, sinon le comprendre. Mais que l'homme raisonnable, le Français même, trouve dans l'Opéra l'idéal de ce qu'il peut rêver..... sur la terre, voilà ce qui se comprend moins et ce que je ne crois pas du tout. Je me garderai bien de rabaisser la musique; c'est le plus immatériel et le plus puissant des arts; c'est le plus mystérieux et, nous pouvons le dire, le plus divin, car un jour, ou plutôt après les jours et les siècles, il devra résumer tout l'art transporté dans le ciel et sera le langage du Paradis; mais, par cela même, la musique est essentiellement religieuse. Là où les autres arts cessent, par impuissance, de rendre la parole intime et d'exprimer les sentiments les plus ineffables de l'âme, la musique vient soupirer, moduler, chanter ses suaves mélodies et faire éclater ses enivrantes harmonies. Voilà pourquoi les autres arts expirent à la porte du ciel : fils du temps, serfs de la matière, ils sont trop grossiers pour pénétrer dans le royaume de l'Esprit, tandis que la musique déploie ses ailes en entrant comme dans son domaine, et dirige dans les splendeurs de la fête éternelle l'hymne aux modulations infinies de la louange et de l'amour. On peut dire que la musique est spécialement l'art ailé, mystique spirituel et proprement le langage de l'enthousiasme. Lorsque l'âme est à bout de paroles et de signes, lorsqu'elle est soulevée par quelque douce et puissante attraction de l'idéal, lorsqu'elle s'écrie dans son impuissance de monter : « Qui mihi

dabit pennas!.... » elle éclate en sons mélodieux, elle chante, et la musique lui donne des ailes, tantôt des ailes d'aigle, et tantôt des ailes de colombe, pour voler à la source et se reposer au sein de la divine beauté. Voilà pourquoi la musique est l'art le plus serein, le plus pieux et, en un sens, le plus chrétien. C'est l'art de l'enthousiasme, avons-nous dit, c'est l'effusion sonore de l'amour. Aussi, dans l'échelle, ou si l'on veut, dans la gamme des sentiments qui peuvent faire vibrer l'âme, ce ne sont ni les plus grossiers ni les plus violents, ceux qu'on appelle dramatiques, qui s'expriment par la musique : ce sont les plus doux, les plus tendres, les plus éthérés; c'est l'admiration, la joie, la piété, la prière, en d'autres termes : l'amour. Aussi toutes les effusions mélodieuses de l'amour, toutes les formes de la musique peuvent facilement se réduire à deux, l'hymne et la chanson ; depuis les accents les plus enflammés de la prière dans l'extase et la vision béatifique, jusqu'aux plus légers mouvements de la joie éphémère dans un cœur d'enfant; depuis le « sanctus » du séraphin jusqu'aux cantilènes du rossignol, « clamabunt, etenim hymnum dicent ».

Voilà pourquoi, cher maître, je trouve bizarre, pour ne pas dire un autre mot, que nos artistes dépensent tant de travail et de talent pour faire exprimer par la musique, le moins dramatique ou plutôt le plus antidramatique de tous les arts, les passions les plus violentes, les plus sensuelles, les plus grossières. C'est briser les ailes à ce séraphin, l'exiler et le mettre en prison, à l'Opéra, par exemple, pour le faire chanter comme ces enfants cruels qui surprennent la fauvette ou le rossignol pour les mettre en cage et les faire chanter à volonté : « Quomodo cantabimus in terra aliena? » — Je ne puis comprendre que l'on rime, vaille que vaille, un poëme dramatique pour le faire chanter à la musique. Le drame, la comédie elle-même, oh! dérision! servir de motifs à l'art le plus calme, le plus solennel et le plus religieux!... vous avez la prose et même la poésie, vous avez l'éloquence et même la mimique, pour donner à vos passions un langage et pour remplir votre scène; mais de grâce, laissez chanter la musique dans l'église et dans les champs. Les anciens, qui pourraient nous donner des leçons de bon sens et de bon goût, si nous les savions comprendre, ne permettaient point aux femmes de monter sur la scène et de se donner en spectacle. Eh bien, forcer la musique à déclamer vos drames, roucouler vos romances et grimacer vos comédies, c'est rabaisser et comme profaner à plaisir la chaste beauté de la vierge chrétienne; c'est faire de sainte Cécile une chanteuse d'opéra. Je sais bien ce que vous me direz, qu'à l'Opéra les paroles, les rimes, la poésie, si poésie il y a, le libretto comme ils disent, le drame lui-même, sont insignifiants et simple-

ment un canevas pour les arabesques de la musique ; mais alors ne nous dites plus que l'Opéra est le temple de l'art. Soyez plus sincère et dites-nous que la musique elle-même et la poésie, que l'action et la mimique, la scène et les décors, ne sont que prétexte pour se réunir et s'étaler à la lueur du gaz et sous le masque : le spectacle officiel, opéra bouffe ou sérieux, féerie ou ballet n'est plus que le cadre où se joue la comédie des plus laides passions et des plus sots ridicules, et nous aurons alors la vérité sur l'Opéra. Mais votre Opéra s'écroule et votre iconographie n'a plus d'emploi.

Je finis, cher maître, ma critique. Si elle ne vous convient pas, elle vous montrera du moins combien je prends au sérieux tout ce que vous écrivez, et quelle importance ont pour moi vos moindres travaux. Vous me trouverez absolu, peut-être, et vous aurez souri de mes véhémences et de mes théories à propos... d'Opéra. N'importe ; au temps où nous sommes, les jeux de plume et les fantaisies d'imagination seraient presque des trahisons de la bonne cause. J'ose dire que vous nous appartenez, cher maître, et que vos longs, savants, importants travaux d'archéologie et d'artiste ont fait beaucoup pour la renaissance de l'art chrétien. En travaillant à la réhabilitation du Moyen-Age, vous avez travaillé pour la cause de l'Église, pour la revendication de la vérité, pour l'intelligence et le culte de la souveraine beauté. Vos doctrines ont fait école, vos travaux sont une part de nos richesses, votre nom est une force et votre jugement une autorité. Ne vous étonnez donc pas que nous soyons émus si nous vous voyons faire quelque avance à l'art païen. Quelque puissant qu'il soit encore, quelque comblé qu'il paraisse des faveurs administratives et des sympathies de l'opinion, ce n'est point une raison déterminante pour une âme haute et fière, trempée dans la foi, pour un écrivain convaincu des vrais principes de l'art, de porter à ce puissant du jour un hommage plus ou moins vénal, « victrix causa diis placuit »... Ne vous offensez pas surtout, si nous, que vous avez souvent menés à la bataille contre les vandales, nous vous pressons de nous ramener contre les infidèles.

Ainsi, cher maître, vous le voyez, le paganisme n'est pas vaincu, n'est point même affaibli ; vous le voyez qui déborde dans la littérature, qui s'étale effrontément dans les expositions, et qui triomphe dans les concours. Cette salutaire réaction vers l'art gothique, notre art national et chrétien, que vous aviez préparée et décidée pour votre grande part, vous la voyez non-seulement attaquée, mais même amoindrie et compromise. Notre esprit national (s'il est encore un esprit national parmi nous), si souvent remué et perverti depuis la Renaissance, n'est plus assez consistant pour rester fidèle aux principes et pour s'obstiner aux traditions, fussent-elles domestiques et chrétiennes. Tout est

devenu mode, c'est-à-dire changement, caprice, fantaisie, boutade et curiosité vaine. L'opinion, car tout se gouverne par l'opinion, depuis que l'on ne se tient plus aux principes et que l'on ne suit plus les traditions, l'opinion demande sans cesse du nouveau, « n'en fût-il plus au monde » et fût-il renouvelé des Grecs et des Romains. Elle est déjà fatiguée du gothique, et volontiers le condamnerait comme le paysan de l'Attique condamnait Aristide, par impatience de l'entendre appeler chrétien. Oh ! bien cher maître, opposons la constance de nos convictions à cette versatilité des esprits; l'immuabilité de nos principes à cette mobilité du goût et de l'opinion. Reprenons encore, s'il le faut, la démonstration du bon sens et de la solidité, de la poésie et de la beauté, de la convenance et de la vérité de l'art chrétien. Vous, surtout, cher maître, reprenez vos discussions implacables et vos ironies vengeresses contre les vandales de toute espèce et de toute école; chassez du temple de l'art les vendeurs de faux chefs-d'œuvre et les trafiquants de popularité. Vous dédaignez trop, il me semble, ce qui se dit autour de vous sur l'art et les artistes ; vous oubliez trop ce qui se fait en œuvres d'art et par de prétendus artistes. Et, puisque vous aimez les souvenirs classiques, laissez-moi finir en vous invitant à reprendre vos armes d'archéologue militant, à l'exemple du roi qui gourmandait un héros : — « .... heroum quondam fortissime, frustra tanta ne tam patiens nullo certamine dona sines ? »

Veuillez agréer, etc.

L'abbé J. SAGETTE.

—

EXPOSITION DE L'HISTOIRE DU TRAVAIL

LES AGES ANTÉ-HISTORIQUES.

LA PIERRE.

Deux expositions qui intéressent nos lecteurs se sont faites sans qu'il ait été possible aux « Annales archéologiques » de leur en parler : l'exposition du Musée rétrospectif provoquée par l'Union centrale des Beaux-Arts, au palais de l'Industrie, en 1865, et l'exposition de l'Histoire du Travail qui remplissait la galerie la plus centrale de l'Exposition universelle de 1867.

Dans la première, les produits de l'art industriel, à toutes les époques et chez tous les peuples, étaient surtout réunis par collections d'amateurs. Dans la seconde, on avait réalisé un classement par époques et par pays. De telle sorte que si la première était plus variée, plus complète même à certains égards, la seconde était plus instructive et pouvait donner au public des enseignements plus certains.

Nous nous sommes aussi activement occupé de l'organisation de l'une que de l'autre, et nous croirions pouvoir être impartial s'il nous prenait la fantaisie inutile de les comparer.

Si les amateurs de Paris avaient presque exclusivement composé la première, où l'élément mobilier avait pris des développements qu'il n'a point atteints dans la seconde, où le cabinet d'armes de l'Empereur occupait une vaste salle à lui seul, tandis que les armes étaient rares au Champ de Mars, toute la France avait concouru à cette dernière. C'était le clergé qui, pour ainsi dire, avait donné l'impulsion. NN. SS. les archevêques de Reims, de Sens, de Rouen et de Bourges, les évêques d'Évreux, de Limoges, de Chartres, de

Troyes, d'Angers, de Soissons, de Strasbourg, de Coutances et d'Auch avaient envoyé les trésors de leurs cathédrales ou autorisé le clergé de leurs diocèses à se dessaisir, pour un temps, des choses précieuses que possèdent encore nos églises, si dépouillées cependant. Une quarantaine avaient répondu à l'appel que la commission de l'Histoire du Travail leur avait fait entendre.

Les musées, les bibliothèques et les amateurs des départements étaient également venus en grand nombre, complétant ce qu'avaient fourni les amateurs de Paris par des monuments d'une authenticité incontestable, d'une rareté insigne et souvent d'un grand prix.

Voici quelles avaient été les divisions, par époques, adoptées pour la France.

1re Époque. La Gaule avant l'emploi des métaux.
2e — La Gaule indépendante.
3e — La Gaule pendant la domination romaine.
4e — Les Francs jusqu'au sacre de Charlemagne.
5e — Les Carlovingiens, du commencement du IXe siècle à la fin du XIe siècle.
6e — Le Moyen-Age, du commencement du XIIe siècle à Louis XI, inclusivement (1483).
7e — La Renaissance, depuis Charles VIII jusqu'à Henri IV (1610).
8e — Les règnes de Louis XIII et de Louis XIV (1610 à 1715).
9e — Le règne de Louis XV (1715 à 1775).
10e — Le règne de Louis XVI et la Révolution (1775 à 1800).

Les pays étrangers avaient été invités à adopter, pour le classement de leur exposition, les époques correspondantes à leur histoire particulière. L'Angleterre seule s'était rigoureusement astreinte à suivre ce programme. Quant à l'invitation d'exposer, on y avait répondu avec des empressements fort divers chez les différents peuples.

Si nous suivons le circuit fait par l'exposition de l'Histoire du Travail, nous trouvons d'abord la Hollande, dont les envois se trouvaient à l'étroit dans la salle qui lui avait été réservée.

La Belgique qui avait réalisé une si belle exposition à Malines, après avoir nommé une commission nationale, s'est abstenue par suite de nous ne savons quelles difficultés et quelles résistances.

La Prusse commença par ne point vouloir comprendre ce qu'on lui demandait. Il n'y a de pires sourds... comme dit le proverbe. Puis, lorsqu'elle fut

acculée à une réponse formelle par la clarté des explications, elle prétexta qu'il était trop tard.

La Saxe ne répondit pas, et la Bavière qui, elle aussi, avait commencé par ne point se faire une idée bien nette de ce qu'on lui demandait, motiva son abstention sur une exposition qu'elle devait faire elle-même et qu'elle ne fit pas.

L'Empire d'Autriche, par contre, fit preuve d'une grande complaisance en montrant, outre une foule de choses fort belles et fort intéressantes, le dualisme qui le divise, puisque le musée hongrois y faisait face au musée allemand.

La Suisse avait envoyé une fort remarquable collection d'antiquités lacustres, qu'il était intéressant de comparer avec ce qui a été trouvé dans les cavernes de la France.

Quant à l'Espagne, elle eût mieux fait de s'abstenir que de montrer une pareille indigence, à côté surtout des richesses que le Portugal avait exposées.

Le Danemark et la Suède témoignaient d'une très-grande bonne volonté, et leurs expositions renfermaient des monuments fort remarquables.

La Russie avait fait le plus possible. Privée de monuments originaux par les scrupules et les craintes des couvents et des établissements publics qui les possèdent, elle avait envoyé, soit des moulages [1], soit des dessins admirablement exécutés d'après son orfévrerie, ses émaux, ses bronzes, ses manuscrits et ses tissus.

L'Italie n'avait ni pu, ni voulu, rien envoyer qui appartînt à ses musées ou à ses églises. Mais comme les cabinets des amateurs de Paris sont remplis des dépouilles de la péninsule, l'initiative de M. Castellani, l'habile orfévre romain, put bientôt réaliser une exposition très-remarquable qui se trouvait trop à l'étroit, resserrée par les États-Pontificaux qui occupaient une place qu'ils n'avaient pu remplir.

La Roumanie possédait peu de chose, mais ce peu était le magnifique trésor trouvé à Petrossa.

Quant à l'Angleterre, qui fermait le circuit, elle avait fait un choix généralement judicieux dans ses musées et dans le garde-meuble de la couronne, afin de représenter les différentes phases de l'art industriel dans la Grande-Bretagne.

En dehors du palais, l'Égypte avait élevé la reproduction d'un de ses anciens temples, tout couvert de bas-reliefs moulés sur ses monuments, édi-

1. Le gouvernement russe a donné au gouvernement français les moulages qu'il avait envoyés au Champ-de-Mars. Ceux-ci ont été provisoirement déposés au Musée de l'hôtel de Cluny où nous espérons qu'ils resteront et qu'on pourra les mettre à la disposition du public.

fice qui servait d'abri à une très-remarquable collection d'antiquités dont quelques-unes avaient été contemporaines des patriarches. Il y en a même qui prétendaient qu'elles leur étaient antérieures.

Nous n'aurons garde de nous égarer dans le labyrinthe des dynasties de ce pays mystérieux dont l'art, lui-même, est un arcane que peuvent seuls pénétrer ceux qui croient en posséder la clef. La vieille Europe a d'autres inconnues qu'elle nous donne à résoudre et qui nous touchent plus directement : ce sont les époques anté-historiques.

En entrant dans la première salle des galeries françaises de l'Histoire du Travail, on trouvait, dans la première armoire de gauche, un certain nombre de silex taillés grossièrement en forme d'amande, au moyen d'éclats successifs, et recouverts d'une patine rouge ou grise qui masquait la couleur de la pierre. Ces casse-tête, et quelques lames, dont plusieurs sont dentées comme des scies, sont les premiers vestiges du travail de l'homme en nos contrées. Ces silex taillés proviennent des alluvions quaternaires des vallées de la Somme, de la Seine et de quelques autres rivières, ou de quelques-uns des plateaux qui dominent le bassin de la Loire. Trouvés avec les parties les plus résistantes des ossements du mammouth, du renne et de l'urus, ces ustensiles grossiers témoignent de la contemporanéité du séjour de l'homme en nos contrées avec ces animaux aujourd'hui disparus, les uns de la surface du sol, les autres de nos climats pour aller se réfugier au milieu des neiges éternelles.

Quant à l'âge auquel vivaient les peuplades sauvages qui nous ont précédés sur le sol de ce qui est aujourd'hui la France, les géologues lui assignent une antiquité prodigieuse. Mais voici que M. l'abbé Bourgeois, professeur au collége de Pontlevoy, croit avoir trouvé des vestiges humains dans le terrain tertiaire, celui dont est formé ce que l'on appelle le bassin de Paris. Au lieu de reculer l'apparition de l'homme sur la terre à une époque dont la faune ainsi que la flore fossiles semblent devoir l'exclure, ce fait rendrait erronées certaines classifications où l'on s'est essayé d'après les trouvailles faites dans les « diluviums » ou dépôts quaternaires.

Ce que les géologues et les naturalistes croient être le fait de transformations accomplies sur le sol par l'action lente du temps et des éléments, serait alors le produit d'un bouleversement qui dérangerait toutes les spéculations de la science.

Celle-ci prétend que, dans nos régions, pendant une époque glaciaire dont on ne peut expliquer l'existence que par des hypothèses qui nous plongent dans un nombre vertigineux de siècles, alors que nos rivières coulaient encore au niveau des plateaux où elles ont lentement corrodé la vallée au fond de

laquelle elles serpentent aujourd'hui, était campé un animal humain, vêtu de peaux, armé de casse-tête et de massues, défendant une vie précaire contre l'éléphant à poils, un tigre monstrueux, l'ours et l'auroch; connaissant peut-être le feu, mais ignorant encore la fabrication des poteries; vivant de chasse, de pêche et de fruits sauvages, et s'abritant sous des huttes.

Pendant ce temps, un autre sauvage habitait les vallées de la Dordogne et de l'Ariége, se réfugiant sous les abris naturels que lui offraient les roches en surplomb et les grottes. Celui-ci connaissait le feu; mais, comme l'autre, ignorait l'agriculture et la domestication des animaux, quoiqu'il soit probable qu'il vivait au milieu de nombreux troupeaux de rennes dont les ossements sont abondants parmi les détritus trouvés dans le sol des cavernes.

Ces débris appartiennent à la faune d'une période glacière à laquelle semble avoir succédé une période de chaleur, car les dépôts de cendres, d'ossements et de silex taillés sont recouverts de coprolithes, ou excréments fossiles d'hyènes.

Pour ces époques reculées, l'os cassé d'un animal disparu est un témoignage de l'industrie humaine, aussi irrécusable que la trace d'un pied sur le sable indique la présence de l'homme. Mais les habitants des cavernes nous ont laissé d'autres témoignages de leur existence que les débris de leur cuisine ou de la taille de leurs armes. Aux haches, aux pointes de flèches, aux scies, aux grattoirs et aux couteaux de silex se joignent des aiguilles et des hameçons en os ou en bois de renne; puis, toute une collection d'objets d'art bien faits pour nous étonner.

D'abord ce sont de vrais « graffiti ». Sur une plaque de roche schisteuse est représenté un groupe de rennes; sur une plaque d'ivoire, le mammouth se reconnaît à ses formes de proboscidien revêtu de longs poils, et sur un caillou schisteux, on reconnaît le contour presque effacé de l'ours des cavernes, dont le squelette exposé montre la taille puissante. Ces traits gravés se trouvent au milieu d'un certain nombre de bâtons en bois de renne, percés de un à trois trous à l'une de leurs extrémités, que l'on croit avoir été des insignes de commandement, et que recouvrent des ciselures représentant les animaux que l'homme des cavernes voyait autour de lui. Ce sont les mêmes dont on retrouve les ossements, comme le cheval, le renne, l'éléphant... Bien plus, ce sauvage, dont l'industrie se réduisait à percer le chas d'aiguilles d'os au moyen de poinçons de silex, à se tailler dans cette roche quelques armes par éclats successifs; qui en était réduit à faire cuire les aliments contenus dans des outres ou dans des vases de bois en y projetant des cailloux chauffés au feu, possédait un très-vif sentiment de la forme. Mais il faisait plus. Il savait assouplir et modifier cette forme, afin de composer, avec la figure des ani-

maux, des manches d'outils facilement maniables. Ainsi un renne se prolonge postérieurement en un poignard. La tête au vent, les bois abattus sur l'échine, ses jambes antérieures repliées sous le ventre, il allonge ses jambes de derrière comme s'il franchissait un obstacle; mais ces jambes de derrière accompagnent la lame et en consolident la base. Un proboscidien sert au même usage. Ici, ce sont la tête et la trompe qui se projettent en avant pour donner naissance à la lame façonnée dans le même morceau d'os que le manche.

Toutes ces sculptures, toutes ces ciselures sont remarquables par l'expression typique de l'animal représenté. Les « graffiti » eux-mêmes, malgré la confusion des traits multiples, au milieu desquels il faut savoir distinguer ceux qui sont nécessaires, ce qu'ont fait avec un peu trop de complaisance, peut-être, les artistes qui les ont reproduits, sont d'une franchise de dessin et d'un caractère tels, qu'il faut reconnaître un sens artiste très-développé chez les peuplades qui habitaient les cavernes dont le bassin de la Dordogne est le centre.

Il n'est, d'ailleurs, point permis de suspecter la bonne foi des hommes honorables qui ont mis au jour ces étonnantes œuvres d'art et de les soupçonner de supercherie. Trop de personnes diverses ont pris part à ces découvertes, dans trop de stations différentes! Les dépôts des cavernes exposés nous montrent, d'ailleurs, encore leur composé confus d'argile, de cendres, d'éclats de silex, d'outils et d'ossements cassés ou travaillés.

Entre l'état social de l'homme contemporain des « diluviums » et celui de l'homme des cavernes, il semble y avoir des différences en faveur du second, qui apporte plus de soin dans la confection de ses instruments de chasse ou de pêche, et qui peut avoir domestiqué le cochon ainsi que le cheval. Mais ce dernier ignore toujours la céramique. Celle-ci n'arrive guère qu'à l'époque où l'homme perfectionne ses armes en les polissant sur de larges grès dont la surface est sillonnée de stries profondes causées par l'usure.

Faut-il attribuer à une période particulière l'usage de polir les armes de silex? Nous pensons que ce serait s'aventurer beaucoup que de le faire et que le plus prudent est de croire que les populations les moins barbares ont peu à peu apporté un soin plus grand dans la fabrication de leurs armes, tandis que d'autres peuplades, séparées d'elles par des obstacles alors infranchissables, croupissaient dans la barbarie originelle.

Ainsi l'on a parfois assimilé ce que l'on appelle l'époque des pierres polies à celle des « tumuli », bien que dans un nombre considérable de ces tombes ouvertes en Grande-Bretagne et en France, les armes en pierre polie se soient

trouvées excessivement rares, tandis que celles fabriquées en silex grossiers étaient bien plus nombreuses.

Il faut, en outre, reconnaître que les « tumuli », qui sont les monuments sépulcraux les plus anciens et les plus abondants, car ils recouvrent encore le sol de l'univers entier, doivent appartenir à tous les âges anté-historiques. Nous ne parlons point ici de ceux qui appartiennent à l'histoire, comme on les trouve en Afrique, en Grèce et en Italie, et qui ont pour caractère constant une chambre sépulcrale recouverte par un amas factice de terres rapportées. Ces derniers ne sont qu'un souvenir des traditions funéraires les plus anciennes.

L'on a essayé une classification des « tumuli », d'après la position et l'état des restes humains qu'ils recouvrent, et l'on est arrivé à ce résultat probable : c'est que ceux où le cadavre a été inhumé assis appartiennent à la période du silex ; que ceux qui ont été incinérés au préalable sont postérieurs à l'apparition des métaux, mais que le fer se trouve toujours dans ceux où le cadavre a été couché.

Quoi qu'il en soit, les « dolmens » de notre Bretagne, qui ne sont que des restes des chambres sépulcrales que recouvraient des « tumuli », et les « tumuli » naguère intacts de cette contrée, ont donné des armes de pierre polie ; celles qui garnissaient toute une table provenaient du dolmen de Mannéer-H'rock en Morbihan.

Le jadeïte et la fibriolithe, pierres voisines du jade, qui forment la plupart de ces haches, sont des roches inconnues au sol de la Bretagne. Les dépôts les plus voisins font partie des massifs du Jura, mais la majeure partie se trouve en Orient. Qu'elles viennent des montagnes du Jura ou de l'Asie, il faut que ces armes soient parvenues, au moyen d'échanges, aux pays où elles se trouvent aujourd'hui.

Quelles perspectives ce mot « échange » ouvre sur les progrès qui ont dû s'accomplir et sur les migrations probables dont ces armes sont aujourd'hui le seul témoignage !

A côté des vestiges des âges anté-métalliques, dans notre pays, il convient de placer les résultats de trouvailles importantes exposées par le Danemark et par la Suisse.

Il existe sur les côtes du Danemark de considérables dépôts annulaires, de plusieurs mètres de hauteur et de largeur à la base, dont le caractère est d'être composés principalement de coquilles de mollusques. Au centre de ces dépôts on découvre parfois une pierre plate qui a conservé des traces de feu, tandis que parmi les coquilles on trouve des os brisés, quelques silex tra-

vaillés et de rares fragments de poteries : aussi a-t-on donné à ces dépôts le nom « d'amas de débris de cuisine » : « Kjökkenmödding ».

La faune y appartient à des espèces en partie disparues des mers environnantes et des terres où se trouvent ces débris. Il est très-probable que le chien était réduit à l'état de domesticité, mais pour offrir leur aliment ordinaire aux anciennes peuplades du Danemark. Parmi les ossements d'oiseaux, on trouve ceux du pingouin, aujourd'hui exilé plus au nord, et ceux du coq de bruyère qui se nourrit de bourgeons de sapin. Or, l'on sait, d'après l'examen des tourbières et des étangs du pays, que les forêts de hêtres qui y existent seules aujourd'hui, ont spontanément remplacé des forêts de chênes qui s'étaient, elles-mêmes, substituées à des forêts de pins : évolution qui n'a pu s'accomplir qu'en un nombre considérable d'années.

Les quelques rares fragments de poteries et d'armes de silex poli que l'on rencontre dans les « Kjökkenmöddings » semblent confirmer les observations tirées de la faune pour fixer à une époque postérieure à celle du « diluvium » et des cavernes l'existence des tribus de pêcheurs disséminées sur les côtes du Danemark : tribus errantes sans doute, à la recherche de subsistances précaires, comme le sont celles des habitants de la Terre de Feu.

Du reste, l'usage des armes de silex taillé à dû se prolonger fort longtemps dans le Danemark, car l'exposition de ce pays nous offrait une série d'armes, têtes de lances, dagues, haches et marteaux, d'une exécution merveilleuse, bien que par éclats successifs, et d'une forme tellement élégante qu'on croirait celle-ci empruntée aux armes de bronze venues de Grèce. Il nous semble impossible que l'usage des armes de silex taillé, puis poli, n'ait point longtemps coexisté, dans ce pays, avec celui des armes de bronze dont elles rappellent les formes, et qu'y apportaient, peut-être, les navigateurs phéniciens.

La Norwége ne semble avoir été habitée, et encore dans ses parties les plus méridionales, qu'à une époque plus récente que le Danemark, car les ustensiles de pierre qu'on y trouve appartiennent tous à un art déjà très-perfectionné. Ceux-ci se rapprochent de ce que nous venons de signaler comme étant le plus parfait dans ces industries primitives.

Les lacs de la Suisse et de la Savoie ont donné, dans ces derniers temps, d'inattendues révélations sur les mœurs des anciens habitants du pays. Le niveau des eaux s'y étant considérablement abaissé pendant l'année 1854, quelques habitants des bords du lac de Zurich, en draguant les boues pour remblayer et agrandir leurs jardins, trouvèrent quelques ustensiles de pierre au milieu de pieux provenant de pilotis. Les mêmes faits s'étant reproduits

ailleurs, tous les lacs de la Suisse furent soumis aux investigations de nombreux chercheurs.

Il fut constaté que les naturels de la Suisse avaient habité des villages établis sur pilotis, à quelque distance des bords des lacs et communiquant avec la terre ferme par le moyen de ponts volants : habitudes qu'Hérodote prête aux Péoniens et que partagent encore certaines populations de l'archipel indien.

Des ustensiles en pierre taillée par éclats, en pierre polie, en bronze et en fer, se trouvent encore au fond des eaux, au milieu des pilotis qui supportaient les habitations lacustres, mais non mélangés. Dans certains lacs, ou sur l'emplacement de certaines stations, on ne trouve pas d'autres instruments que ceux de silex taillé ou de silex poli, tandis qu'ailleurs ce ne sont que des armes de bronze : indice d'une longue persistance d'habitudes.

Les savants qui ont exploré les cités lacustres, reconnaissent de plus que celles qui appartiennent aux périodes antémétalliques sont établies plus près du bord, sur des fonds plus élevés, que les pieux formés d'arbres entiers, présentant une coupe grossière, telle qu'on pouvait l'obtenir avec des haches de silex et l'aide du feu, ne sont point enfoncés dans le sol ; mais qu'un enrochement factice a été rapporté autour d'eux, afin de les maintenir en place et de les consolider. De plus leur tête, pourrie par un long séjour dans les eaux, ne dépasse point le niveau du fond.

Les villages lacustres de l'époque métallique sont placés plus loin du bord, en des eaux plus profondes : les pieux sont formés d'arbres refendus, bien aiguisés par la pointe, et enfoncés dans le sol naturel.

Dans les uns comme dans les autres, des traverses devaient relier les têtes des pilotis, et sur des plates-formes placées au-dessus, des villages étaient établis formés de huttes circulaires de bois garni, fort probablement, d'argile.

Les différentes collections exposées par divers amateurs de la Suisse nous montrent que les populations des palafittes, celles même qui ne connaissaient que l'usage des instruments de pierre taillée par éclats, appartenaient à une civilisation plus avancée que celle des habitants des cavernes de la France.

Les instruments et les armes y sont d'une taille plus perfectionnée. Quelquefois, les haches et les marteaux sont percés d'un trou pour le manche, comme en Danemark. Les lames des couteaux y sont très-tranchantes, et plusieurs sont dentées en scie. On a reconnu que ces silex avaient été taillés sur place, mais l'on croit que les cailloux bruts venaient de France.

De même, les haches polies en néphrite viendraient d'Orient, ce qui tendrait à prouver que les populations dispersées, en ces époques obscures, sur

la surface de l'Europe, étaient moins isolées qu'il n'est permis de l'imaginer et qu'elles pouvaient se transmettre, de main en main, par l'échange, les matières premières venues des contrées même les plus lointaines.

Les boues ayant formé un milieu conservateur pour les objets qui s'y étaient enfouis, plusieurs de ces instruments nous sont parvenus avec leurs manches, les uns formés de bois, les autres de cornes de cerf sciées fort nettement au moyen des scies de silex trouvées tout à côté. Les haches y étaient fixées par la pression, mais les lances et les flèches étaient maintenues dans leurs hampes au moyen de bitume.

Les os refendus et taillés, les dents elles-mêmes fendues et aiguisées, constituaient des ustensiles, harpons, aiguilles, lames, peignes, etc., fabriqués aux trois quarts par la nature elle-même.

Mais ce qui, plus que tout cela, montre que l'habitant des palafittes était parvenu à un degré de civilisation relativement avancé, c'est que la céramique et le tissage ne lui étaient point inconnus.

Cette céramique est à pâte grossière, façonnée à la main, mais déjà ornée, tant le sentiment de l'art est naturel à l'homme. Mais une chose bizarre, qui montre combien sont lents les progrès de l'industrie humaine, c'est que cette idée qui nous semble si naturelle de faire un tout du vase et de son pied, n'est point venue à ceux qui, les premiers, façonnèrent et firent cuire l'argile, de façon à y verser leurs boissons. Leurs vases sont à fond arrondi, et ils furent contraints de fabriquer des rondelles annulaires, afin de les poser et de les maintenir en équilibre.

Du reste, cet usage des vases apodes s'est longtemps perpétué, puisque, même sous la civilisation romaine, le vin était conservé dans des amphores dont l'extrémité en pointe s'enfonçait dans le sable des caves, et que les vases à parfums, produits les plus perfectionnés de l'art du verrier chez les Grecs, ne peuvent, pour la plupart, tenir debout que posés sur des pieds en métal.

Quelquefois, l'ouvrier des cités lacustres, et celui des stations de terre ferme qui usait d'armes en pierre polie, faisaient saillir autour des bords du vase de grossiers tenons percés d'un trou, à travers lesquels on passait des cordes qui servaient à le suspendre.

Nous venons de parler de corde. Le lin était en effet connu des habitants lacustres de la Suisse, car on l'a retrouvé filé et tissé à tous les états de grosseur. De telle sorte qu'il est certain que les peaux d'animaux ne formaient point seules le vêtement de ces populations.

Il y avait donc des métiers. En effet, on a retrouvé des cardes fabriquées avec des dents réunies ensemble au moyen de ficelles. Le fil se fabriquait

naturellement à la main, avec des quenouilles et sur des fuseaux dont on a retrouvé les pesons en terre cuite. Quant aux métiers, ils ne nous sont également connus que par les poids qui servaient à y tendre les fils. Mais la Norwége ayant exposé un métier sur lequel les populations de ce royaume exécutaient encore de grossiers tissus façonnés au siècle dernier, nous pouvons facilement comprendre la construction rudimentaire de ceux où servaient les poids trouvés dans les lacs de Suisse.

Ce métier se compose d'un bâti rectangulaire en bois. Les fils disposés en trame, au lieu d'être enroulés sur un cylindre à chacune de leurs extrémités, comme cela se fait aujourd'hui, étaient fixés par un bout sur une des traverses du bâti, et maintenus avec un certain degré de tension par-dessus l'autre traverse, au moyen de poids attachés à plusieurs d'entre eux. Dans les salles de l'Histoire du Travail, en Norwége, le métier était appuyé à la muraille; et l'ouvrier devait travailler debout.

Tout ceci indique un degré relativement avancé de civilisation, si on le compare à l'état social que nous dévoilent les « Kjökkenmöddings » et les cavernes. La faune, de plus, appartient à un autre âge, la flore est également différente, bien que des échantillons aient pu disparaître dans les stations que nous venons d'indiquer, qui ont été conservés dans les boues des lacs de la Suisse.

Les animaux dont on retrouve les ossements en plus grand nombre sont le chien, le cochon, le cheval, la chèvre, le mouton, deux espèces de bœufs; mais la poule, la souris et le rat sont inconnus.

Les physiologistes se sont étudiés à savoir si ces animaux erraient par troupes et en liberté sur le sol de la Suisse où l'habitant des palafittes les chassait, ou si plusieurs espèces d'entre eux étaient domestiques; mais nous ne croyons pas que l'on soit encore arrivé à une certitude pour l'époque antémétallique.

Ces peuples se montrèrent prévoyants, ce qu'indique du reste le soin qu'ils eurent de s'établir au milieu des eaux. Mais cette vertu domestique apparaît dans les amas de provisions que les dragues ramènent du fond des eaux. Ils amassaient le froment et l'orge dont ils faisaient un pain grossier, et conservaient également des pommes qu'ils avaient eu soin de découper par tranches et de faire sécher au préalable.

Ces peuples étaient donc agriculteurs, dans une certaine mesure. L'instrument de culture était, sans doute, une houe de bois, et mieux, de corne de cerf, comme l'exposition suisse nous en montrait un échantillon. Le moulin était une molette de silex promenée sur une pierre légèrement creusée, et le

four une pierre recouverte d'une autre pierre que l'on plaçait au milieu des cendres.

C'est avec les grossiers ustensiles que nous montraient également les expositions de l'Espagne, de la Hongrie, de la Russie et de l'Angleterre, que l'homme primitif défendait contre les éléments et contre les animaux une vie précaire que ne semble avoir illuminée aucune lueur venue d'en haut.

On ne trouve rien, en effet, qui ressemble à une idole et à un culte parmi tant de trouvailles.

Dans les grottes de Langesse-Basse (Dordogne), on a bien trouvé une statuette de femme trop caractérisée, taillée dans l'ivoire, mais sans tête, ni pieds, et n'ayant jamais eu de bras, n'était-ce pas plutôt un manche d'outil qu'une idole, et cette trouvaille, unique jusqu'à ce jour, doit, à notre avis, conseiller de ne s'aventurer qu'avec une grande circonspection dans le champ des hypothèses.

Si le génie grec voila sous l'apparence de mythes ingénieux les phénomènes de la nature, et en diminua les forces diverses, imitant en cela les Aryas dont nous est venue toute civilisation, ces mythes indiquent déjà un degré avancé de civilisation. N'est-il pas probable que les tribus sauvages qui stationnaient en Europe, avant que l'usage des métaux leur eût été apporté d'Orient, préoccupés d'une seule chose, la nécessité de vivre, n'avaient perçu aucune idée de la divinité?

Ou bien, s'ils révérèrent quelque chose de supérieur, ce fut la hache, ce grossier instrument qu'ils perfectionnèrent avec tant de persévérance, et qui fut si longtemps leur seule arme et leur seul outil. La fréquence de certaines représentations symboliques pendant la période du bronze peut le laisser supposer.

Alfred DARCEL.

(*La suite à la livraison prochaine.*)

ICONOGRAPHIE

DE SAINT PIERRE ET SAINT PAUL

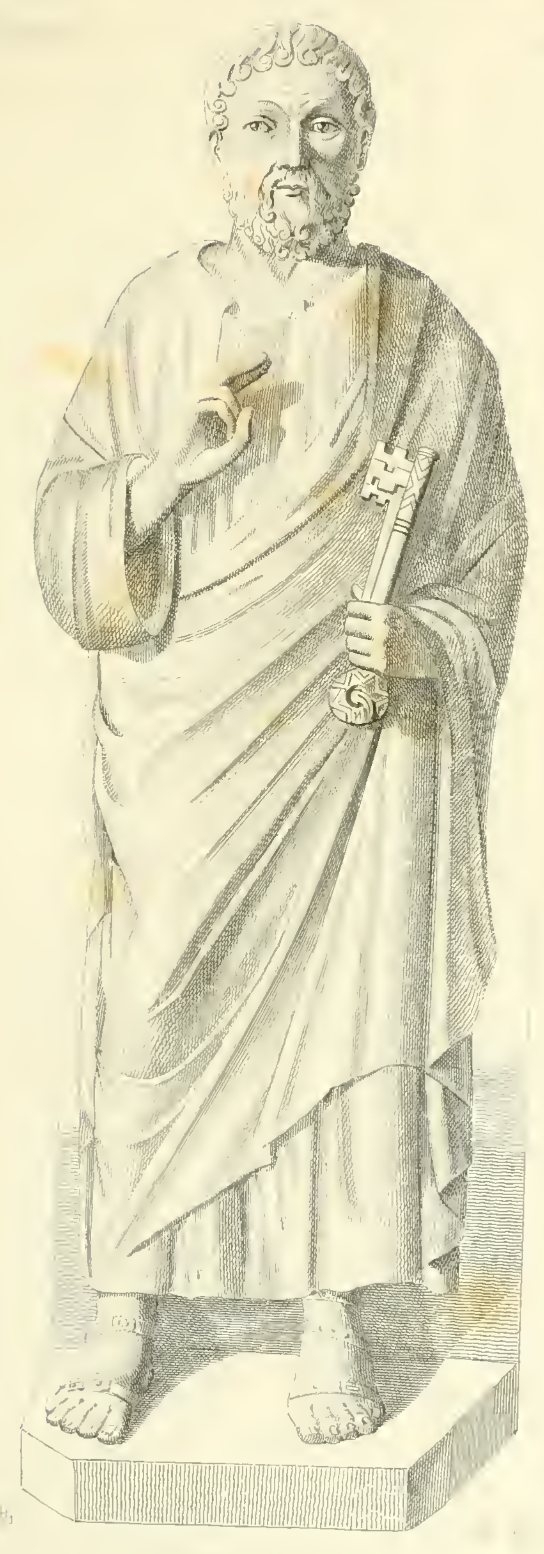
DEUXIÈME PARTIE [1].

COMPOSITIONS HISTORIQUES.

Au service, à son origine, d'une théologie aussi simple que profonde, empreint d'une poésie aussi abondante par le fond que concise dans la forme, l'art chrétien ne tarda pas à se faire volontiers historien, disons chroniqueur, avec plus de justesse, en songeant à ces longues séries de tableaux où, pendant tout le Moyen-Age, on se plut à raconter en images l'histoire d'un saint patron, d'un héros vénéré. Mais pendant longtemps, les récits de l'Ancien et du Nouveau Testament nous paraissent avoir, seuls, fait les frais de ce genre de composition. Dès le ve siècle, on vit se dérouler le long de la vaste nef de Sainte-Marie-Majeure toute la suite de l'histoire sainte. La différence entre ces compositions et le mode de représentation de certains faits bibliques, dont nous avons précédemment parlé, est facile à saisir : ici, on suit l'ordre chronologique des faits; là, on ne saurait trouver un ordre qu'en recherchant l'accord des idées, et c'est également tour à tour l'idée qu'il s'est agi d'exprimer en s'attachant au sens figuré ou le fait que l'on s'est proposé de représenter selon le sens littéral.

La vie de Notre-Seigneur, les principales circonstances de sa passion surtout, se rencontrent fréquemment peintes et sculptées de cette manière sur les monuments des VIIIe, IXe et Xe siècles, comme pendant le cours des siècles

1. « Annales Archéologiques », vol. XXIII, p. 26, 138 et 265; vol. XXIV, p. 93, 161, 240 et 265; vol. XXV, p. 24.



suivants. Saint Pierre naturellement y figure toutes les fois que son rôle l'y appelle, principalement dans les scènes de la « transfiguration », du « lavement des pieds », du « jardin des oliviers », du « baiser de Judas », de « l'ascension », de la « descente du Saint-Esprit ».

Nous ne connaissons pas de séries de compositions historiques, spécialement propres au prince des apôtres, qui soient antérieures au XIIIe siècle. Ce qui distingue, à cette époque, les monuments de ce genre, c'est la place considérable qu'ils font aux traditions et aux légendes, comparativement aux faits empruntés au texte sacré. Quant à saint Pierre, en particulier, le souvenir de son antagonisme devant Néron avec Simon le Magicien, et son martyre qui en fut la dernière conséquence, y sont communément exposés avec un développement qu'on ne donne pas à la partie de son histoire connue par les livres saints.

Parmi la portion des fresques de la basilique d'Assise peintes, au XIIIe siècle, par Giunta de Pise, on remarque la tentative de vol dont l'issue fut mortelle pour le Magicien [1], et le crucifiement de saint Pierre [2]. Les péripéties de cette double lutte contre le sectaire et contre le tyran se voient exprimées, avec leurs principales circonstances, dans les verrières de Chartres, de Troyes et de Bourges consacrées au saint apôtre. Dans cette dernière en particulier, tandis qu'il faut recourir à des conjectures pour trouver place à quelques faits évangéliques, vous voyez clairement représenté l'essai infructueux de résurrection tentée sur un jeune homme par Simon le Magicien; cette résurrection accomplie par saint Pierre, plusieurs scènes relatives à la tentative de vol du Magicien; puis la rencontre que saint Pierre fit de Jésus-Christ, lorsqu'il lui dit « quo vadis, Domine? » et, qu'encouragé par les paroles du Sauveur, il revint se dévouer à la mort; cette mort enfin qu'il souffre sur la croix [3].

A Poitiers, dans la verrière où six figures de saint Pierre encore subsistantes annoncent qu'elles lui étaient consacrées au milieu du pêle-mêle des personnages, confondus par des réparations ineptes, la présence répétée de saint Paul à côté de saint Pierre, qui ne saurait s'appliquer à aucun fait évangélique, les restes d'un roi qui ne pouvait être que Néron, laissent peu de doute que les mêmes traditions n'aient été principalement exploitées.

Nous avons parlé du panneau du XIVe siècle représentant la scène de la résurrection du jeune homme en présence de Néron, qui accompagne, au

1. D'Agincourt, t. v, pl. CII.
2. « Etruria Pittrice », pl. VI.
3. « Vitraux de Bourges », pl. XIII, p. 258.

musée du Vatican, le petit tableau du triomphe de saint Pierre, dont les « Annales » ont donné la gravure.

Ces deux sujets ont été compris par Masaccio dans les fresques devenues si célèbres du « Carmine » de Florence, destinées, dans leur ensemble, à représenter la vie de saint Pierre. Mais on approche des temps modernes, et, en conséquence, sous l'influence d'un esprit plus positif, la part y est faite plus large aux livres saints que dans les œuvres précédentes.

Masolino da Panicale, auquel avait d'abord été confiée l'exécution de ces fresques, y avait déjà fait figurer la vocation de saint Pierre, la tempête qui parut un instant mettre sa barque en danger, sa prédication, la guérison du boiteux, la résurrection de Tabitha, quand Masaccio vint le remplacer. Celui-ci y représenta encore la scène du poisson ouvert pour trouver la pièce du tribut, une scène de baptême et de guérison de malades, la délivrance de la prison par un ange, empruntées, comme les précédentes, à l'Évangile ou aux Actes des apôtres, avant de les compléter, indépendamment de la résurrection du jeune homme, par la comparution devant Néron, la visite faite par saint Pierre à saint Paul dans la prison, et son crucifiement qui, seules, sont tirées de la partie la plus authentique de l'histoire traditionnelle [1].

Parmi les bas-reliefs aujourd'hui conservés dans les cryptes de la basilique de Saint-Pierre et qui, représentant également sa vie, ornaient le « ciborium » que Sixte IV (1471-1484) avait fait construire sur le grand autel de l'ancienne basilique, on remarque, avec la « tradition des clefs » et la guérison du boiteux, la mort ignominieuse de Simon le Magicien en présence de Néron et de l'échafaudage dressé pour faciliter son vol, la condamnation à mort des deux apôtres et leur double exécution [2].

Dans ces ouvrages, on sent de plus en plus l'action de la critique qui écarte la légende et s'en tient à l'histoire; critique modérée encore, qui admet à la suite des faits divinement attestés, ceux qui peuvent se prévaloir d'une certitude ou d'une grande probabilité humaine, dans une proportion qui, relativement à saint Pierre, peut être regardée comme définitive.

Nous ne croyons pas, en effet, que, postérieurement, aucun des faits dont nous venons de parler ait été systématiquement élagué d'aucune série de représentations analogues, mais ce sont ces séries qui deviennent rares : celle des tapisseries du Vatican, qui nous a valu les cartons de Raphaël, n'embrasse que des faits évangéliques ou extraits des Actes des apôtres; elle

1. D'Agincourt, t. vi, pl. cxlviii, cxlix et cl.

2. Dionysio, « Crypt. Vat. Bas. Monum. », pl. xxiii, lxxix, lxxx.

comprend, en conséquence, différents traits propres à saint Pierre et à saint Paul qui en sont les héros; mais elle n'a pas pour objet de mettre en scène leur vie tout entière.

La vie de saint Pierre, en particulier, est écrite dans les fastes de l'art chrétien avec un grand développement, on peut le dire, non pas à considérer aucun monument isolé, mais en rapprochant toutes les scènes éparses dans les monuments les plus divers où sont représentées quelques-unes de ses actions.

Cette énumération, nous allons l'entreprendre en suivant l'ordre chronologique des faits, sinon d'une manière complète, du moins dans une mesure capable de donner l'idée de cette sorte de cycle et de nous fournir l'occasion de faire sur quelques-uns des sujets qui nous passeront sous les yeux les réflexions que réclamera de nous notre rôle d'éclaireur.

L'enfance et la jeunesse de saint Pierre ne nous étant pas connues, sa vocation est le premier trait de sa vie où l'art chrétien ait eu à le représenter; mais cette vocation ne se manifesta pas tout entière en une seule fois. Notre-Seigneur fit à saint Pierre deux ou trois appels successifs : le premier, lorsque amené à lui par saint André son frère, il changea son nom de Simon en celui de Pierre; nous ne nous souvenons pas de l'avoir vu représenter. On distingue un second appel, rapporté par saint Matthieu et saint Marc [1], que des interprètes des saintes Écritures évitent de confondre avec la vocation définitive et plus solennelle rapportée par saint Luc [2], à la suite de la pêche miraculeuse. Comme, dans tous les cas, les artistes n'ont pas fait cette distinction, c'est à cet événement que nous nous arrêterons comme ouvrant la carrière historique parcourue par saint Pierre dans le domaine de l'art.

Nous avons dû parler de la pêche miraculeuse dans une autre partie de notre travail, à raison de sa signification; elle doit cependant retrouver ici une place, car elle est avant tout historique. On la voit figurer parmi différentes scènes de la vie de Notre-Seigneur, dans les mosaïques de Saint-Apollinaire à Ravenne, jugée du VIe siècle par Ciampini [3]. Sur la porte de bronze de la cathédrale de Bénévent, du XIe ou du XIIe siècle, selon le même auteur, où la même vie est représentée avec beaucoup plus de détail, deux panneaux sont consacrés à deux circonstances successives de la pêche miraculeuse, où l'artiste a entendu les faire suivre, en outre, de la scène de la

1. S. MATTH., cap. IV; S. MARC., cap. I.
2. S. LUC., cap. V.
3. « Vet. Mon. », t. II, pl. XXVII, fig. 11.

Vocation ; l'imperfection des gravures de Ciampini, et peut-être aussi celle du travail original, laissent peu de matière à aucune autre observation [1].

La vocation de saint Pierre et de saint André est expressément le sujet de l'une des fresques de la chapelle Sixtine, laquelle est due à D. Ghirlandajo : les deux apôtres sont descendus de leur barque, à genoux sur la terre ferme, écoutant les paroles du Sauveur qui décident de leur nouvelle existence [2].

Raphaël a donné à la composition de son carton un caractère intermédiaire : il représente tout à la fois la Pêche et la Vocation : la Pêche, par les nombreux poissons qui encombrent la barque de saint Pierre, où se passe la scène de la Vocation, et par le travail de saint Jacques et de saint Jean, encore occupés dans une barque voisine à tirer leurs filets ; la Vocation, parce que saint Pierre, à genoux, vient déjà de dire : « Retirez-vous de moi, Seigneur, car je suis un pécheur. » et que Notre-Seigneur, levant la main, lui annonce dans ce moment même qu'il va le faire « pêcheur d'hommes [3] ».

On peut admirer comme Raphaël a su rendre ce double sujet tout en conservant l'unité de temps. On peut critiquer l'ancienne manière employée par Ghirlandajo qui, dans le même tableau, représente plusieurs actes successifs des mêmes personnages, saint Pierre et saint André apparaissant sur le second plan dans cette même barque qu'ils ont quittée sur le premier, Notre-Seigneur, qui leur parle ici, se montrant là encore pour les appeler, puis une quatrième fois pour appeler aussi saint Jacques et saint Jean. Personne ne disconviendra surtout que la supériorité de Raphaël ne se fasse profondément sentir par le parti qu'il a su tirer du mode de composition auquel il s'est assujetti, tandis que Ghirlandajo n'a profité qu'assez faiblement des ressources du sien.

Pour être juste, cependant, il faut convenir que de part et d'autre les procédés sont tout de convention. En réalité, les choses ne se sont pas plus passées comme nous les montre un habile artifice de composition, qu'il n'est matériellement possible d'embrasser, d'un seul regard, les phases successives d'un même événement. D'un autre côté, si l'observation des conditions matérielles de temps et de lieu devient, quand on s'en tire aussi habilement que Raphaël, une source de très-légitimes jouissances pour l'élite des connaisseurs, accoutumés qu'ils sont à l'exiger selon les idées modernes comme une nécessaire perfection de l'art, mis en œuvre avec un égal génie, l'ancien procédé, nous n'en doutons pas, parlerait davantage à la foule.

1. « Vet. Mon. », pl. IX, fig. 16 et 17.

2. « Ape italiana », t. IV, pl. XIX.

3. S. LUC., cap. V, v. 10. — REVEIL, « Musée religieux », t. IV, pl. CXXIII ; PISTOLESI, « Vat. ill. », etc.

Ce procédé entendu modérément ne consiste, au fait, qu'à substituer l'unité du regard moral à l'unité du regard physique. Raphaël, qui s'en est servi dans un autre de ses chefs-d'œuvre, « saint Pierre tiré de prison », dont nous parlerons bientôt, s'il eût tenu le pinceau de Ghirlandajo, n'eût pas manqué de représenter, dans le lointain, la pêche miraculeuse dans toute la vivacité de son émotion, et, dans la scène principale qui en serait la suite, faisant figurer, comme dans son propre ouvrage, saint Jacques et saint Jean, il fût entré dans le sentiment de leur prochaine vocation à eux-mêmes, mieux encore qu'il ne l'a fait en combinant cette pensée avec les efforts de leur action toute mécanique.

Cette vocation des fils de Zébédée devenant à son tour le sujet du tableau, il est naturel que saint Pierre, déjà à sa place à côté du Sauveur, y participe par une sympathique réciprocité; tel est, en effet, le sujet d'un charmant tableau de Basaïti dans le musée de Venise[1].

Avant d'aller plus loin, nous dirons un mot d'une question qui a occupé quelques critiques, Ayala[2] notamment, sans faire jamais, ce nous semble, beaucoup d'impression sur les artistes voués à la pratique de l'art: nous voulons parler de l'âge auquel on doit représenter saint Pierre selon les différentes époques de sa vie. Lors de sa vocation c'était, d'après saint Jean Chrysostome et selon l'opinion commune, un homme dans la force de l'âge, de trente-cinq à quarante ans. Quand il fut martyrisé près de quarante ans plus tard, vers l'an 69, on le croit du moins, il était donc avancé dans la vieillesse. Cependant les artistes n'adoptent généralement chacun qu'un seul type qu'ils emploient indifféremment, sans modifications, pour l'homme mûr comme pour le vieillard. Dans les compositions plus symboliques qu'historiques, cette manière d'agir a sa raison d'être : on ne connaît qu'un saint Pierre, le saint Pierre définitif. Mais quand on se propose de représenter la succession des faits, nous ne voyons pas pourquoi on ne ferait pas sentir sur son héros l'effet progressif des années, tout en lui conservant, à tous les âges, ses traits caractéristiques.

Une fois définitivement appelé à la suite de Jésus-Christ, saint Pierre ne le quitta plus, et toutes les fois que Notre-Seigneur, dans quelques-unes des actions de sa vie, est accompagné de ses disciples, saint Pierre, à bon droit, se montre à leur tête; mais nous n'en parlons que pour mémoire, et notre intention est de nous arrêter seulement sur les sujets qui, par rapport à lui,

1. Zanotto, « Pinacoteca di Venezia », t. I, pl. XXXII.
2. « Pictor christ. erudit. », Madrid, 1730, in-fol., p. 308.

ont quelque chose de spécial. Dans cette catégorie doit se ranger la guérison de sa belle-mère et la réception qu'il fit dans sa propre maison à son divin Maître, double événement qui a été pris pour sujet de deux miniatures du psautier du XIIe siècle de la Bibliothèque impériale, que nous avons plusieurs fois cité. Ces miniatures représentent : l'une, la guérison proprement dite de la malade; l'autre, un repas où, désormais guérie, elle sert Notre-Seigneur.

Nous n'ajouterons rien à ce que nous avons dit ailleurs de la scène du Christ et de saint Pierre marchant sur les eaux, sinon qu'elle a été représentée sur un vitrail de Beauvais du XIIIe ou du XIVe siècle [1].

Parmi les nombreuses représentations de la Transfiguration, il en est un certain nombre où l'on s'est attaché au moment où saint Pierre manifeste le désir d'élever les trois tentes, et où, par conséquent, son rôle se dessine par-dessus celui de ses deux compagnons, saint Jacques Majeur et saint Jean. Nous avons parlé du tableau de Masaccio, où saint Pierre retirait du poisson la pièce de quatre drachmes pour payer le tribut. Ce sont les seuls sujets où nous ayons vu saint Pierre plus particulièrement mis en scène, jusqu'aux approches de la passion de Notre-Seigneur.

Dans quelques tableaux de la Cène, il se fait remarquer, parce qu'il se penche vers saint Jean pour lui parler, mouvement qui n'était pas possible dans les anciens tableaux, où l'on a voulu faire reposer la tête de saint Jean sur le sein du Sauveur, tout en les tenant assis avec les autres apôtres autour de la table, tandis que, pour tout concilier, il faudrait les montrer tous couchés comme ils l'étaient réellement.

Lors du « lavement des pieds », saint Pierre est ordinairement représenté dans le moment où, après avoir déclaré ne pas vouloir souffrir que son divin Maître s'abaissât vis-à-vis de lui à cet acte d'humilité, il se rend aux raisons supérieures du Fils de Dieu. Nous citerons, comme œuvre remarquable parmi les nombreux monuments où l'on voit ce touchant débat, l'un des bas-reliefs de la clôture du chœur, à Notre-Dame de Paris.

Peu après, Notre-Seigneur, en réponse aux trop présomptueuses protestations de dévouement de saint Pierre, lui prédit que bientôt il le renierait. Nous n'avons point connaissance que ce sujet ait été jamais traité, au point de vue purement historique, en dehors des monuments primitifs où il a retenu longtemps notre attention.

Pendant l'agonie du Jardin des Oliviers, on ne manque pas de représenter

1. F. DE LASTEYRIE, « Hist. de la peinture sur verre », pl. XXXIX.

à quelque distance saint Pierre endormi avec saint Jacques et saint Jean. Judas arrive, entouré des sicaires de Caïphe et des princes de la synagogue ; saint Pierre reprend alors un rôle éminemment actif pour couper l'oreille de Malchus. Ce sujet, incessamment répété pendant le Moyen-Age, vu le mouvement et les attitudes qu'il demande, était peu fait pour entrer dans les conditions qui assurent à cette grande époque son genre de supériorité dans les arts. Saint Pierre s'y montre singulièrement maladroit dans son opération militaire, et Malchus encore plus complaisant pour la subir.

Nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit de l'accomplissement du « reniement », sujet dont nous ne connaissons d'exemples que dans l'antiquité chrétienne, tandis que celui de saint Pierre repentant n'a été au contraire traité, à notre connaissance, que dans les temps modernes, et plutôt comme sentiment fixe dans une position isolée, que pour figurer dans une série historique.

Les bas-reliefs de l'enceinte du chœur, à Notre-Dame de Paris, représentent successivement saint Pierre courant au sépulcre de Notre-Seigneur, sur la première nouvelle de la Résurrection, l'apparition dont le chef des apôtres est personnellement favorisé et la seconde pêche miraculeuse.

C'est à la suite de ces événements que peut prendre place, en tant que fait historique, la « tradition des clefs », lorsque Notre-Seigneur conféra aussi à saint Pierre le pouvoir de paître ses agneaux et ses brebis.

Dans l'Ascension, saint Pierre ne se distingue que par la place qu'il occupe. Le mystère de la Pentecôte a été quelquefois représenté au xve et au xvie siècle en des conditions de nature à le mettre plus en relief : le Cénacle, image de l'Église, prend la forme d'une tribune ou plutôt d'une chaire, telle qu'on la dresse encore en Italie pour les missions. Au-dessous et au milieu est une porte, par laquelle on peut entrer dans l'enceinte élevée où sont les apôtres. Le Beato Angelico, adoptant cette composition dans un petit tableau de la galerie Corsini, à Rome, l'a complétée en faisant prendre la parole à saint Pierre. Le prince des apôtres s'adresse à divers personnages placés en dehors et les invite à entrer par la porte dont nous venons de parler. Sa première prédication est donc ainsi sommairement rappelée en même temps que la descente du Saint-Esprit dont elle fut la suite et la conséquence. Ce mode de composition, d'ailleurs, est plus symbolique qu'historique.

La guérison du boiteux nous ramène sur un terrain qui conserve exclusivement ce caractère, dans le tableau de Masolino, dont nous avons parlé, comme dans le carton de Raphaël.

La mort d'Ananie, qui figure aussi parmi les précieux cartons d'Hampton-

Court, comme celle de Saphire du Poussin, sont également des tableaux où le côté dramatique a été seul exploité.

La résurrection de Tabithe, citée comme l'un des sujets des fresques de Masolino aux Carmes de Florence, doit être comptée au nombre de ceux qui ont été admis sur les anciens sarcophages; à Saint-Maximin (Var), on en voit un exemple[1].

Fra Angelico, dans la chapelle de Nicolas V au Vatican, comme premier trait de la vie de saint Étienne, a représenté sa consécration par saint Pierre, qui lui remet à cet effet les vases sacrés.

La délivrance de saint Pierre est l'un des types adoptés au XVIe siècle pour les monnaies pontificales. Dans les chambres du Vatican, Raphaël ayant à la représenter n'a pas craint, pour exprimer la succession réelle des faits, de faire figurer le saint apôtre deux fois dans le même tableau, où il est d'abord réveillé dans sa prison, puis emmené par son ange libérateur[2].

La mort de la sainte Vierge réunit une dernière fois les douze apôtres. Le soin d'assister la mère de Dieu à ses derniers moments est quelquefois alors principalement confié à saint Pierre. Dans un petit tableau du XIVe siècle, au musée chrétien du Vatican, à considérer la naïve simplicité avec laquelle, un livre à la main, il remplit cet auguste office, on dirait qu'il récite les prières des agonisants.

La mission que le chef visible de l'Église donne à saint Marc est l'un des sujets représentés sur la « pala d'oro » de Venise.

Nous sommes arrivé au terme des sujets de la vie du prince des apôtres, puisés à la source des saintes Écritures. Ceux qui suivent sont empruntés à son histoire traditionnelle.

Le premier débarquement de saint Pierre en Italie, qui aurait eu lieu, selon une tradition locale, à Saint-Pierre-in-Grado, à quelques milles de Pise, y était représenté, ainsi que la première messe que le saint aurait dite en ce lieu même, lieu fréquenté au Moyen-Age par un grand concours de pèlerins. Ces deux sujets occupaient deux compartiments[3] dans une nombreuse série de peintures murales du XIIIe siècle, auxquelles M. Rosini pense que Giunta de Pise a mis la main[4], peintures qui contenaient, dans leur ensemble, la vie très-détaillée de saint Pierre et de saint Paul.

1. L. et Ph. Rostan, « Monuments iconographiques de Saint-Maximin », pl. XII. Librairie archéologique de Didron, à Paris.

2. M. Guénebault, dans son « Dict. icon. », cite un bas-relief du XIIIe ou du XIVe siècle, de Saint-Émeran de Ratisbonne, qui représente saint Pierre tiré de prison.

3. Martini, « Theatrum basilicæ pisanæ », pl. XXXVIII.

4. Rosini, « Storia della pittura italiana », 2e édit.; t. I, p. 79.

Nous avons déjà passé en revue les monuments qui ont mis en scène leur lutte contre Simon le Magicien : à notre connaissance, aucune autre circonstance de leurs vies n'a été représentée jusqu'à leur martyre, celui-ci au contraire, pris isolément, a été le sujet d'un très-grand nombre d'œuvres d'art. Elles ne nous donnent lieu de faire cependant qu'une seule observation, relative à saint Pierre.

Les critiques se sont demandé si, crucifié la tête en bas, il avait été et devait être attaché à la croix avec des clous ou avec des cordes. Au point de vue théorique, la question ainsi agitée n'a point été résolue d'une manière péremptoire; dans la pratique, l'usage des cordes est plus ordinaire, mais non pas absolu. La miniature du « bénédictional » de Saint-OEthelwold offre un exemple de l'emploi simultané des cordes et des clous, les bas-reliefs du ciborium de Sixte IV dans la crypte du Vatican en offrent un autre, où les clous seulement sont employés. Tout ce que nous pouvons en conclure, c'est que chacun, à cet égard, est libre de suivre ses impressions personnelles.

Pour les hommes ordinaires, l'histoire se termine à la mort et à la sépulture; pour les saints, c'est alors qu'ils commencent une seconde vie, même sur la terre : l'histoire de leurs reliques, de leur culte, de leurs miracles, peut fournir une récolte abondante aux artistes comme aux écrivains.

Les reliques de saint Pierre et de saint Paul, en particulier, furent exposées à des aventures très-tragiques, que l'art chrétien n'a pas manqué de s'approprier. Les chrétiens orientaux, prétendant que ces reliques leur appartenaient, s'en étaient emparés; les chrétiens de Rome, avertis, accoururent avant que le pieux larcin ne fût consommé, reprirent les corps vénérés, et au lieu de les reporter dans les sépulcres, où ces corps avaient été primitivement ensevelis au Vatican et sur la voie d'Ostie, ils les déposèrent, pour un temps, au fond d'un puits encore conservé dans les catacombes proprement dites, attenant aujourd'hui à la basilique de saint Sébastien. D'anciennes peintures, placées sous le portique de la basilique primitive de saint Pierre, représentaient la reprise à main armée des corps des deux apôtres et leur réensevelissement, dont Bosio, par ses gravures, ne nous a laissé qu'un imparfait souvenir[1]. Mais le second de ces sujets se retrouve dans l'une des peintures de Saint-Pierre-in-Grado, gravée plus exactement par les soins de M. Rosini[2], pour son « Histoire de la peinture italienne »; et cette peinture offre une telle analogie de composition avec la gravure de Bosio, que les deux œuvres ont évidemment une communauté d'origine.

1. Bosio, « Rom. sot. », p. 181.
2. Rosini, « Storia della pitt. it. », in-fol., pl. D.

La même analogie se retrouve dans la représentation d'une autre translation du corps de saint Pierre, seul cette fois, faite par les soins de saint Sylvestre, et donnée par Bosio comme placée également sous le portique de l'ancienne basilique du Vatican, puis par M. Rosini, comme existant encore à Saint-Pierre-in-Grado[1].

On ferait, sans doute, une longue liste des apparitions de saint Pierre et de saint Paul, des miracles obtenus par leur intercession, et de leur intervention surnaturelle dans les choses de ce monde, quand l'honneur et l'intérêt de l'Église y sont gravement engagés : tous ces faits peuvent être représentés et peuvent enrichir leur iconographie historique. Comme à cet égard, cependant, nos recherches ont été peu fructueuses, nous nous contenterons de rappeler comme exemple le don fait à saint Dominique de la règle de son ordre, par les deux apôtres : on le voit représenté par Nicolas de Pise sur son tombeau à Bologne, et par le Beato Angelico parmi les miniatures placées au-dessous du couronnement de la sainte Vierge au Louvre.

A ce genre de représentation appartient aussi l'assistance prêtée à saint Léon le Grand par saint Pierre et saint Paul, suspendus au-dessus de sa tête au moment où, dans le tableau de Raphaël des « stanze » du Vatican, il arrête Attila aux portes de Rome.

Les églises élevées, les sanctuaires vénérés sous l'invocation des saints apôtres, avec les événements qui s'y rattachent, et tout ce qui a été fait en des temps divers pour les honorer, pourraient fournir matière à allonger sans fin la suite de leur histoire. A cet ordre d'idées appartient une consécration nouvelle de l'autel, faite par saint Sylvestre, à la place où, selon la tradition, saint Pierre lui même aurait primitivement célébré les saints mystères, dans les peintures murales de Saint-Pierre-in-Grado[2].

Nous avons parlé précédemment des monnaies de Léon X destinées à rappeler la construction de la basilique du Vatican, la composition appartenant plutôt au mode symbolique qu'au mode historique. Il ne faut pas, d'ailleurs, s'étonner que nous ayons beaucoup moins à dire sur ce mode de composition que sur le premier, la raison en est simple : quand il s'agit du prince des apôtres et du chef de l'Église, les idées sont plus abondantes encore que les faits, et les faits, auxquels s'est principalement attachée l'iconographie chrétienne, débordent d'idées.

1. « Roma sott. », p. 29. — « Storia della pitt. ital. », pl. II.
2. MARTINI, « Theat. bas. pis. », pl. citée.



PAUL

COMPOSITIONS PROPRES A SAINT PAUL.

Les compositions spécialement propres à saint Paul dont nous avons maintenant à nous occuper, ne sont évidemment, ni aussi nombreuses, ni aussi remarquables que celles où saint Pierre se montre sans lui. Saint Pierre, quand il est seul, à certains égards gagne d'importance, car il résume en sa personne toutes les prérogatives de l'Église. Saint Paul, au contraire, ne représente l'Église qu'à la condition d'être associé à celui qui en est excellemment le chef visible. En dehors, cependant, du privilége de cette haute association, saint Paul est encore, parmi les saints, l'un des plus grands; parmi les apôtres, le plus favorisé de la grâce; parmi les docteurs de l'Église, le premier de tous. Isolé de saint Pierre, on lui voit jouer un rôle prépondérant, non-seulement en des lieux et des circonstances où il est honoré comme patron particulier; mais encore comme représentant, dans son genre, une certaine excellence qui appartient à l'Église universelle; c'est de même sur les anciens fonds de verre à figures dorées, que saint Laurent et sainte Agnès reçoivent des honneurs exceptionnels, peut-être à titre de patrons, mais plutôt aussi probablement comme des types du martyre et de la virginité.

Saint Paul, néanmoins, n'occupe le milieu de ces petits tableaux qu'en l'absence de saint Pierre, et nous ne nous souvenons pas de l'avoir vu, alors, accompagné d'aucune autre figure. Il est placé à côté et comme en pendant à gauche du « Bon Pasteur » dans une peinture des catacombes du cimetière de Sainte-Priscille[1]. Debout, les bras étendus dans l'attitude de la prière, nimbé, il est désigné par ces mots : PAVLVS PASTOR, écrits à sa droite, suivis du mot APOSTOLVS, écrit à sa gauche, la qualité de pasteur lui étant attribuée dans le sens large où elle lui est commune à tous les apôtres.

Sur les sarcophages, en dehors des compositions où il accompagne, avec saint Pierre, soit Notre-Seigneur, soit la sainte Vierge, nous n'en avons rencontré aucune qui se rapporte à saint Paul, au moins directement, car il n'est pas impossible qu'on ait quelquefois donné la préférence, pour les placer du côté qu'il occupe lui-même, à des sujets qui pouvaient fournir la matière d'une allusion : ainsi, sur ce sarcophage qui, dans les cryptes de la basilique du Vatican, sert de tombeau au pape Grégoire XV, la guérison de l'aveugle-né sert de pendant à la « tradition des clefs » placée, elle-même, à la gauche de

1. BOSIO, « Rom. sott. », p. 549; MAMACHI, « Ant. christ. », t. v, p. 530.

la scène centrale où saint Pierre reçoit le don du volume déployé. Nous ferons aussi observer que sur le sarcophage publié par les « Annales », ce même sujet de la guérison de l'aveugle-né, accompagné de l'adoration des mages qui exprime la vocation des Gentils, sert de pendant aux trois sujets relatifs à saint Pierre.

L'un des sujets traités sur ces monuments primitifs est la création de la femme, dont le nôtre offre un exemple. Il n'y a point lieu de croire que ce sujet ait été dès lors considéré comme susceptible d'aucune corrélation avec le rôle de saint Paul, mais qu'un semblable rapprochement, tout singulier qu'il paraisse, ait été fait dans la suite. Voici ce qui permet de le supposer : dans une miniature de notre psautier du XIIe siècle (Bibl. imp., suppl. lat. 1194, fol. 109, v°), destinée à illustrer le psaume 64, « Te decet hymnus » la création de la femme et la conversion de saint Paul sont en effet représentés comme deux sujets correspondants. On s'étonnera moins de cet accord, si l'on prend garde qu'Ève tirée de la côte d'Adam est considérée par les saints Pères comme une figure de l'Église, qui doit sa naissance à Jésus-Christ, son divin époux, un moment endormi du sommeil de la mort, et que le psaume dont il s'agit contient, selon les interprètes, une allusion prophétique à l'établissement de l'Église et à la vocation des Gentils [1].

Dans un tableau circulaire, accompagné des emblèmes des quatre évangélistes, placés aux quatre angles d'un carré dans lequel il est inscrit, cette miniature représente dans le haut le paradis, dans le bas l'enfer; entre deux, dans le milieu, figure le don de la loi fait à Moïse, et de chaque côté, à droite, la création de la femme, à gauche, la conversion de saint Paul. Celle-ci est représentée en deux scènes distinctes, c'est-à-dire que, terrassé d'abord sur le sol, on revoit saint Paul, au-dessus, à genoux devant Jésus-Christ qui lui apparaît. Dans le ciel, on reconnaît saint Pierre et saint Paul en tête des saints qui jouissent de l'éternelle béatitude.

Un remarquable détail des vitraux de saint Denis, rapporté par Suger, exprimait, sous une forme assez bizarre, le rôle de saint Paul comme écrivain sacré : il était représenté faisant marcher un blutoir et tamisant la farine que lui apportaient les prophètes, pour exprimer que l'Ancien Testament se résout dans le Nouveau, qui l'épure et le transforme [2], sujet, selon les probabilités, également représenté sur un chapiteau de Vézelay, publié dans les « Mélanges d'archéologie » [3].

1. BERTHIER, « Psaumes », Paris, 1788, in-12, t. II, p. 456.
2. « Vitraux de Bourges », p. 126.
3. « Mél. d'archéologie », t. I, p. 150, pl. XXV *bis*.

Ce rôle, attribué à saint Paul, est relatif à son importance comme écrivain sacré. Nous nous demandons si la même raison, en admettant qu'il y en aurait eu quelqu'une de bien réfléchie, n'a pas fait placer saint Paul sur la croix de Namur, publiée par les « Annales », au milieu de trois des évangélistes et de saint Pierre qui remplace saint Luc : nous ne voyons pas pourquoi [1].

En parcourant le musée de Lyon, nous nous sommes arrêté avec intérêt devant un bas-relief du VIIIe ou du IXe siècle, où saint Paul n'est plus invoqué qu'à titre de patron particulier, mais où l'on voit que son crédit auprès de Dieu inspire une confiance du premier ordre.

Ce monument, connu sous le nom de bas-relief du comte Richard, était originairement placé dans le cloître de l'église de Saint-Paul de cette ville. A défaut d'un dessin que nous n'avons pu nous procurer, nous en empruntons la description au livret du musée, dont nous avons, sur ce point, vérifié l'exactitude :

« Le comte Richard, vêtu d'une tunique et d'un pallium, et dans une pose suppliante aux pieds du Christ qui est accompagné de saint Paul, élève ses bras vers le Seigneur et lui demande pardon de ses péchés ; pour qu'on ne puisse révoquer en doute cette intention, on a gravé en vers carlovingiens, dans le champ même du bas-relief, de manière à indiquer celui qui parle, ces mots :

✝ XPE REI MISRERE MEI MEDICINA REORV.

« Christ, remède des pécheurs, ayez pitié de moi pécheur ».

Et au-dessous RICHARD.

Saint Paul, debout, invoque le Christ en faveur de Richard. Une légende, divisée en deux parties par le nimbe de saint Paul, et placée au-dessus et de chaque côté de sa tête, porte ces mots :

PAVLVS EI PETO DONA DEI R QE bi (que) POLORV.

« Moi, Paul, je demande pour lui les dons de Dieu et le repos du ciel ».

Jésus-Christ élève la main droite au-dessus du comte Richard pour lui donner sa bénédiction, en prononçant ces paroles qui sont gravées sur le côté droit de la tête du Christ dans le champ du bas-relief :

P PAVLO PTE MECV SVPASTRA FERO TE.

1. « Annales Archéologiques », t. VI, p. 318.

« Pour Paul, pour toi-même, je te porte avec moi dans les cieux »[1].

De chaque côté du Christ on voit de plus A et Ω.

Sur quelques monnaies pontificales modernes, saint Paul est représenté seul, sans saint Pierre; nous croyons que c'est également à titre de patron particulier. On peut regarder la chose comme évidente quand il s'agit d'un pape portant le nom de l'apôtre des Gentils, Paul III, par exemple, et l'on peut croire que Jules III, sur plusieurs monnaies duquel on retrouve la figure de saint Paul, n'a fait que conserver un type de son prédécesseur.

La série historique des compositions relatives spécialement à saint Paul commence au martyre de saint Étienne. Ce sujet a été très-anciennement représenté avec l'intervention de saint Paul; nous avons déjà dit un mot d'un sarcophage du musée d'Arles qui, représentant ce martyre (n° 131), nous paraît aussi offrir un premier exemple de cette intervention; nous avons jugé qu'il appartenait à la dernière période de ce genre de monuments.

Nous avons vu à la bibliothèque du Vatican, dans un manuscrit grec (n° 699), dont nous avons eu déjà occasion de parler, une miniature probablement au moins aussi ancienne, le manuscrit étant du temps de l'empereur Justin : elle représente également la lapidation de saint Étienne[2] en présence de saint Paul ou, plutôt, devrions-nous dire, de Saul, comme il se nommait alors; c'est à tort, en effet, que l'artiste n'a pas distingué, pas plus que beaucoup de ceux qui l'ont suivi, Grecs ou Latins, le jeune homme persécuteur des chrétiens, de l'homme mûr ou du vieillard devenu l'apôtre des Gentils. Dans cette miniature, saint Paul est chauve et il a dépassé notablement le milieu de la vie. C'est, relativement à saint Paul, cette même question d'âge dont nous avons déjà dit un mot par rapport à saint Pierre, mais il y a cette différence que la sainte Écriture appelant saint Paul un jeune homme, il y a des motifs spéciaux pour ne pas lui donner, par anticipation, les signes d'une vieillesse qui purent, il est vrai, devenir promptement chez lui l'effet d'un laborieux apostolat. Un bon nombre d'autres artistes de tous les temps ont fait effectivement la distinction entre les deux extrêmes. Quant à la modification graduelle des années, il en est bien peu, si même il en est, qui l'aient fait sentir : généralement du jeune homme de tout à l'heure l'on fait aussitôt un homme avancé en âge.

Dans les miniatures de la belle bible du IXe siècle[3] que possède l'abbaye bénédictine de Saint-Paul, à Rome, Saul apparaît recevant, sous la forme

1. GOMARMOND, « Notice du musée lapidaire de Lyon », n° 142, p. 38.

2. D'AGINCOURT, t. V, pl. XXXIV, fig. 5.

3. AYALA, « Pictor christianus », p. 225, l. V, c. IV.

d'un volume déployé, les pouvoirs qui lui furent donnés pour persécuter les chrétiens, puis il s'achemine vers Damas et tombe terrassé immédiatement après; conduit ensuite chez Ananie, dont on voit à côté l'avertissement en songe, il recouvre la vue par le ministère de ce pieux disciple du Sauveur : dans toutes ces miniatures il a trente ans à peine.

La même série d'événements, représentée en trois scènes seulement, dans le manuscrit précédemment cité, continue au contraire, comme dans celle de la lapidation de saint Étienne, de lui conserver son type de vieillard; et il en est de même des deux scènes de notre psautier.

Dans ce manuscrit, on a supposé que saint Paul allant à Damas, était monté sur un cheval dont il était tombé; dès le Moyen-Age, c'était, comme toujours depuis, la manière habituelle de le représenter en cette circonstance. Il n'en est pas de même dans les deux manuscrits précédents dont la date est plus ancienne; saint Paul y chemine à pied et donne ainsi meilleure satisfaction aux critiques qui se sont occupés de la question au point de vue de la réalité historique. Ces critiques prétendent qu'il n'était pas dans l'usage des Juifs de prendre un cheval pour monture quand ils n'avaient aucun caractère militaire; ils montaient alors un âne s'ils ne marchaient à pied. Or, saint Paul n'était, assurément, revêtu d'aucun caractère militaire, sa mission était purement civile; et cependant, dès le Moyen-Age l'usage avait prévalu de l'armer de pied en cap, comme un guerrier qui serait parti pour aller combattre de tout autres ennemis que de pacifiques chrétiens, usage auquel Guillaume Durand faisait déjà allusion, sans doute, lorsqu'il disait que l'on peignait saint Paul portant une épée parce qu'il était soldat, « quia miles ». A cet égard, les critiques ont plus beau jeu encore, et, d'autant mieux, que l'armure dont on revêt saint Paul est plutôt romaine que juive si elle n'est de pure fantaisie.

Au résumé, voici les conclusions d'Ayala[1] : « Saint Paul, partant pour Damas, n'avait pas plus de trente à trente-cinq ans ; il n'allait point à pied, à cause de la longueur du chemin ; il n'allait pas à cheval non plus, mais il était monté sur une mule, ou, plus probablement, sur un âne, selon l'usage oriental; il n'avait point un costume militaire et n'était point vêtu à la romaine, mais à la juive; enfin, lorsque Notre-Seigneur lui apparut, il lui dit : « Saul, Saul, pourquoi me persécutez-vous? » Ce fut non pas sous une forme purement apparente, mais dans son propre corps; non pas comme une vision suspendue en l'air, mais très-probablement en se présentant debout devant

3. D'Agincourt, t. v, pl. xlii, fig. 8.

lui, comme il l'avait fait en ses différentes apparitions à ses autres apôtres, entre sa résurrection et son ascension, auxquelles saint Paul lui-même assimile celle-ci [1].

En fait, nous admettons tout cela, et, sans aucun doute, un artiste qui s'assujettirait à le suivre, serait assuré de serrer de très-près la réalité historique; mais aussi ces critiques, placées trop en dehors du point de vue de l'art et de celui de l'iconographie traditionnelle, en apprécient-elles suffisamment les exigences? tiennent-elles assez de compte des usages reçus et de l'influence qu'ils ont sur la clarté de leur langage? La substance des faits rigoureusement respectée, ne faut-il pas laisser aux artistes assez de liberté pour rendre les pensées qu'ils veulent exprimer, pour obtenir les effets qu'ils se proposent légitimement, en se conformant à l'espace, aux moyens mis à leur disposition, aux circonstances où les spectateurs se trouvent placés?

La mesure d'une sage liberté dans ce sujet et dans beaucoup d'autres a été, sans contredit, souvent dépassée, il faut cependant en convenir. Nous n'entreprendrons pas de déterminer ici quelle doit être cette mesure; il nous suffit de dire qu'il serait toujours à propos d'avoir un œil sur les circonstances réelles des choses, alors qu'on cherche raisonnablement de l'autre ce qui peut le mieux flatter le regard, atteindre l'âme et servir par-dessus tout à faire comprendre ce que l'on veut dire.

Nous nous contenterons, d'ailleurs, en citant les deux « conversions de saint Paul » auxquelles s'attachent les deux noms les plus illustres dans les arts, de faire observer que le saint apôtre vêtu, d'ailleurs, à la juive, est représenté vieux par Michel-Ange dans la chapelle Pauline du Vatican, et que, dans le même palais, les tapisseries exécutées sur les dessins de Raphaël le montrent tombant de cheval, jeune, mais en costume militaire.

Pour quelques-unes de ces tapisseries, plus favorisées que les autres, Raphaël ne se contenta pas de faire des dessins qui en indiquaient la composition; il fit ces cartons de grandeur d'exécution, véritables tableaux qui, aujourd'hui, à Hampton-Court, forment la plus grande richesse artistique des musées d'Angleterre. On y remarque à la suite des sujets relatifs à saint Pierre dont nous avons parlé : la guérison d'Élymas, saint Paul et saint Barnabé pris pour des dieux à Lystres, la prédication à Athènes, qui appartiennent à la partie de la vie de saint Paul racontée par les Actes des apôtres. Ces œuvres éminentes, à un tout autre point de vue, ne donnent lieu à

1. « I. Corint. », cap. xv, v. 8.

aucune observation iconographique; il en est ainsi des tableaux de Lesueur, représentant la prédication à Éphèse et la guérison des malades par saint Paul; de ceux du Poussin et du Dominiquin, représentant son ravissement, et, en général, des œuvres modernes conçues dans des conditions analogues.

M. Guénebault cite, dans son « Dictionnaire iconographique », un diptyque sculpté de la collection Denon, attribué au IVe siècle, où l'on voit, il paraît, saint Paul dictant ses épîtres, puis mordu à Malte par une vipère, et ensuite guérissant les malades [1].

L'ordre des faits nous ramène au moment où saint Paul se retrouva à Rome avec saint Pierre. Nous avons fait connaître, en parlant de ce dernier, les compositions historiques où, depuis lors, ils figurent ensemble; nous n'avons rien à ajouter à ce que nous en avons dit, sinon que le rôle attribué à saint Paul, dans la lutte contre Simon le Magicien, est celui de la prière, conformément aux paroles mises dans sa bouche dans l'une de ses légendes, tandis que saint Pierre parle et commande au nom de Dieu. Giunta de Pise, Masaccio, l'auteur des bas-reliefs du « ciborium » de Sixte IV, les ont ainsi représentés : saint Paul à genoux, saint Pierre debout, levant la main pour suspendre le vol de son adversaire, ou pour ressusciter le jeune homme que cet imposteur n'avait pu arracher aux bras de la mort.

La rencontre de saint Pierre et de saint Paul, à Rome, est le sujet d'une composition par laquelle les Grecs, comme les Latins, ont voulu exprimer l'union des deux apôtres par le fait matériel de leur première entrevue dans la capitale du monde, ou plutôt encore de leur dernier embrassement avant de se séparer pour aller subir le genre de martyre qui leur était destiné : saint Paul, aux eaux Salviennes, où il eut la tête tranchée; saint Pierre, sur le versant du Vatican où il fut crucifié la tête en bas. Cependant la décapitation de saint Paul a été souvent rapprochée du crucifiement de saint Pierre dans un même tableau; il y eut, en effet, entre ces deux événements, une liaison plus forte que toutes les distances. Saint Pierre et saint Paul ne se séparent une dernière fois que pour se rejoindre bientôt dans la gloire de la commune patrie, comme dans les honneurs d'un même culte que l'Église leur a toujours rendu le même jour. Leurs têtes ont été placées ensemble dans la basilique de Latran; leurs corps ont été réunis par moitiés dans la basilique de saint Pierre et dans celle de saint Paul. Saint Paul, si grand qu'il soit, d'ail-

1. GUÉNEBAULT, « Dict. icon. », t. II, p. 247; « Monuments de l'art du dessin (coll. DENON), t. I, pl. XXXVIII.

leurs, par son génie, son éloquence, doit à cette union son principal titre de grandeur.

Quant à nous, nous ne pouvons mieux finir que sur la pensée de l'embrassement fraternel par lequel, nous l'avons dit, les Grecs et les Latins se sont plu les uns et les autres à exprimer le parfait accord de saint Pierre et de saint Paul. Tel était, probablement, le sujet du fragment de la verrière de Poitiers, dont la gravure a paru avec la première partie de cette étude; ce sujet, Jules II l'a pris pour type de l'une de ses monnaies, et nous en empruntons un autre exemple au volet peint, détaché d'un petit diptyque grec, que nous avons observé au musée du Vatican.


EMBRASSEMENT DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL.



VOLET PEINT D'UN DIPTYQUE DU MUSÉE DU VATICAN, A ROME.

Les yeux de nos lecteurs fatigués, peut-être, de l'attention que nous leur avons demandée, se reposeront ainsi, au terme de notre course, sur le spectacle consolant qui leur est offert par ces deux hommes, au moment où, aux portes de la cité des Césars, ils allaient céler de leur sang la fondation de la seule dynastie qui soit assurée de ne pas périr, à ce moment suprême où une

ancienne tradition, interprète certaine au moins des sentiments de leurs cœurs, met dans leurs bouches ces dernières paroles :

« La paix soit avec toi, pierre fondamentale de l'Église, et pasteur de tous les agneaux du Christ.

« Va en paix, prédicateur des bons, et guide du salut pour les justes [1]. »

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

1. L'inscription suivante est placée au lieu présumé de la séparation dernière de saint Pierre et de saint Paul :

« Su questo luogo si separono S. Pietro e Paolo andando al martirio e dice Paolo a Pietro :

La pace sia con teco fundamento
Della chiesa e pastore di tutti
Li agnelli di Christo
E Pietro a Paolo
Va in pace predicatore dei buoni
Et guida della salute dei justi. »

LES VITRAUX

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867

I

La peinture sur verre est un art de l'ordre le plus élevé. Exploité par des hommes absolument habiles, il ne devrait pas être considéré comme inférieur à tout autre genre, et on pourrait même lui accorder, sous de certains rapports, un caractère de singulière supériorité. Effectivement, le vitrail constitue l'art décoratif par excellence dans son application à l'architecture religieuse et civile, comme il prend volontiers les proportions du tableau et de la miniature dont il admet aisément les qualités de dessin et de couleur, mais dans des conditions très-différentes, ainsi que j'essayerai de le démontrer plus loin.

Malheureusement, tout n'est que convention en ce monde, et je sais qu'il est fort difficile de prouver, même à beaucoup de bons esprits dont le seul défaut, en cette circonstance, serait de ne pas se rendre un compte exact de la question, que la peinture sur verre peut être admise au titre d'art véritable, qu'elle est supérieure à la fresque et aussi estimable que la peinture à l'huile. Les gens imbus d'idées sur lesquelles ils n'ont pas toujours mûrement réfléchi, voient dans ces deux derniers systèmes de peinture une sorte d'institution sacrée, représentant exclusivement l'art dans son expression la plus juste et la plus complète, tandis qu'un vitrail, si remarquable qu'il soit, leur paraîtra une chose bonne à ranger dans la famille des potiches ou des carreaux en papier pour les appartements, à sujets imprimés ou coloriés, un des succès énormes du temps. L'administration refuse également la qualité d'œuvres d'art à ces produits qui lui semblent tomber dans le domaine de l'industrie. Pourquoi? La cause en est bien simple, en apparence du moins : c'est que le vitrail ne sort pas.

achevé de pied en cap, des mains de l'artiste, et que celui-ci doit s'adjoindre des collaborateurs ayant chacun une spécialité.

L'application très-fréquente de la peinture sur verre provoque une concurrence exagérée et amène une baisse considérable dans la moyenne des prix. Cette moyenne est certainement très-inférieure à celle que devraient atteindre des œuvres d'art sérieuses. Aussi les peintres verriers n'ont-ils pas la liberté de produire peu. Amenés à entreprendre des travaux d'une grande importance en superficie, ils sont obligés d'organiser des ateliers dans lesquels se pressent artistes et ouvriers de toutes les catégories. Il résulte de cet état de choses que les vitraux peints passent pour des objets manufacturés et non pour des objets d'art, qu'aux Expositions universelles on les assimile à tous les autres produits de verre et de cristal, et que, par conséquent, les peintres verriers sont classés parmi les fabricants de bouteilles et de cloches pour les légumes.

Une question de mots n'a qu'une importance médiocre, il est vrai, et les peintres verriers, artistes d'un grand talent parfois, ont pleinement le droit de produire des œuvres remarquables, qui serviraient à forcer l'opinion du plus grand nombre, à défaut des sympathies officielles qui ne leur ont pas été prodiguées jusqu'ici. Enfin cette discussion sur la qualité à donner aux vitraux serait puérile, au fond, s'il ne découlait des conséquences extrêmement fâcheuses du perpétuel malentendu dont je parle en passant.

Les vitraux peints, admis plusieurs fois aux « salons », refusés ensuite, accueillis de nouveau, il y a quelques années, repoussés en dernier lieu, ne reçoivent plus l'hospitalité qu'aux Expositions universelles[1]; mais, celles-ci ne sont pas fréquentes et elles le seront de moins en moins, probablement. En conséquence, il semblerait que les organisateurs de ces congrès de l'art et de l'industrie dussent avoir à cœur de faire oublier aux peintres verriers leurs nombreuses mésaventures. Pour atteindre ce but, il eût suffi de classer ces artistes spéciaux d'une façon rationnelle, et de placer leurs ouvrages dans les conditions convenables d'élévation et de lumière qu'ils sont en droit d'exiger : c'est ce qu'on s'est bien gardé de faire. Toutefois il est juste de

1. Ces lignes étaient écrites quand j'ai eu connaissance de l'arrêté de M. le surintendant des Beaux-Arts, concernant le « salon » de 1868. Le règlement nouveau comprend l'admission des vitraux. C'est fort bien, mais il est à souhaiter qu'il ne s'agisse plus d'un simple essai, et que la peinture sur verre soit accueillie régulièrement aux « salons » annuels; enfin que l'on supprime les restrictions fâcheuses dont antérieurement on a accompagné son admission. En d'autres termes, et pour parler nettement, le peintre verrier doit être l'exposant en titre et non son dessinateur de cartons, celui-ci ayant la liberté d'exposer personnellement les œuvres sorties de sa propre main.

reconnaître les difficultés exceptionnelles de placement que présentent les vitraux. Ces difficultés sont, en partie, la cause du mal signalé; mais il faut y ajouter la suprême indifférence témoignée, dans ces occasions, et particulièrement à l'Exposition de 1867, aux peintres verriers et à leurs produits.

Si on daignait se préoccuper, en temps utile, d'un art industriel qui a pris une importance considérable à notre époque, il serait assez facile, le cas échéant, de répondre aux exigences légitimes que je viens de signaler. Sous ce rapport, à l'Exposition internationale de 1867, on a sensiblement reculé au lieu d'avancer. Seul, l'espace accordé était suffisant et au delà. Ainsi quand les exposants de toutes les autres catégories se disputaient quelques centimètres carrés, on a éprouvé une certaine peine à garnir de vitraux toutes les baies du grand vestibule du palais, centre de l'exposition des peintres verriers. La place, il est vrai, n'était pas tellement bonne qu'elle pût attirer une affluence énorme d'amateurs.

En résumé, si la prochaine Exposition universelle n'était pas dans un avenir assez éloigné pour que mes paroles n'aient pas une grande importance pratique, j'engagerais les peintres verriers à s'abstenir, à moins qu'ils n'obtiennent des garanties sérieuses. Il vaut mieux renoncer à un concours se présentant dans de semblables conditions, que de voir sacrifier des œuvres que l'on a soignées et étudiées avec amour. Le mot « sacrifier » est presque aussi exact dans un sens matériel que dans le sens moral, car des parties de certaines verrières, placées à portée de la main, ont été brisées par les visiteurs [1].

Que faudrait-il donc pour arriver à un résultat satisfaisant? Simplement ceci : partir de ce principe que la plupart des verrières envoyées aux Expositions sont destinées à des fenêtres élevées seulement de 3 ou 4 mètres au-dessus du sol, et qu'elles ne supportent pas de lumière intérieure, sauf celle qui est tamisée par d'autres vitraux. Il eût été facile d'installer une construction légère dans le parc du Champ-de-Mars, destinée à recevoir les vitraux peints, et réunissant toutes les conditions nécessaires. M. Maréchal, de Metz, a fait cela pour son compte personnel et il s'en est bien trouvé. Si ses confrères n'ont pas suivi son exemple, individuellement, c'est que la dépense aurait été trop considérable et que, d'ailleurs, la place manquait; mais pourquoi la Commission impériale a-t-elle refusé de consentir à une proposition, faite dans l'origine et dans le même sens, pour une exposition générale des peintres

1. Je parle ici des vitraux placés dans les chemins couverts près des portes Rapp et de Suffren. Si les verrières du grand vestibule étaient à une hauteur telle qu'on ne pouvait les voir, celles des chemins couverts étaient placées trop bas, à hauteur d'appui, et rien ne les garantissait d'accidents probables et survenus en effet.

verriers? C'est que les vitraux de grande dimension étaient appelés à servir d'élément dans la décoration du grand vestibule, et on a sacrifié à cette idée peu heureuse la partie la plus importante de l'exposition des peintres verriers. La meilleure preuve que je puisse donner de la vérité de mon assertion est que les vitraux n'ont été vus de personne, pas même, du moins on le croirait, des critiques chargés des comptes rendus pour les journaux et revues. Effectivement, il est curieux de le constater, à part quelques petits articles ayant chacun le caractère d'une « réclame » personnelle, aucun travail sérieux n'a encore été fait[1] sur les vitraux exposés en 1867. Les journaux ont parlé un peu de tout et de tous, mais ils sont restés muets devant l'immense quantité des œuvres peintes sur verre, dont beaucoup ne méritaient pas un si dédaigneux silence.

II

Sauf erreur, les établissements de peinture sur verre qui ont exposé au Champ-de-Mars étaient au nombre de 54, dont 30 Français, 18 Anglais, 2 Autrichiens, 2 Prussiens, 1 Belge et 1 Italien. Le peintre belge n'était pas M. Capronnier et c'est à regretter : M. Capronnier avait envoyé un très-bon vitrail à l'Exposition de 1855; son talent est bien connu, d'ailleurs; aussi, son abstention a-t-elle rendu incomplète l'exposition de peinture sur verre de 1867, la Belgique ayant été trop médiocrement représentée. D'autres abstentions, françaises celles-là, ont été également bien fâcheuses : ainsi, n'ont pas exposé : MM. Gérente, Lavergne, de Paris, et M. Villiet de Bordeaux, tous trois artistes de talent, sans parler d'une quantité considérable d'autres peintres verriers, français et étrangers, que je connais moins.

Pendant les douze années qui ont séparé les deux grandes exhibitions de Paris, beaucoup de peintres verriers nouveaux ont pris place dans les rangs de la corporation. Les derniers venus ne sont pas les moins habiles, comme certains des plus anciens n'ont pu rester les premiers dans leur art. En somme, il y a eu progrès évident, car aucune des œuvres exposées en 1855 n'avait la valeur des principales verrières mises au jour en 1867. Si quelques-uns des chefs de grands établissements renonçaient à une production exagérée sous le double rapport de la quantité et du bon marché, le niveau de la peinture sur verre s'élèverait vite, et les Expositions en ressentiraient une influence

1. Cette petite étude sur les vitraux de l'Exposition a été écrite en janvier 1868.

salutaire. Il a été facile de le constater au Champ-de-Mars; malheureusement la France, plus que l'Étranger, possède de nombreuses et véritables « fabriques » à côté de maisons clair-semées où les efforts sont grands et persistants pour obtenir de bons résultats. L'émulation manque et elle est remplacée par la concurrence. Il résulte de cette situation l'absence d'une grande école où les dessinateurs et les peintres pourraient se former en quantité assez considérable pour suffire aux besoins, et où ils gagneraient un talent qui est l'apanage d'un très-petit nombre.

Une remarque pénible que j'ai dû faire encore, est le dédain évident de certains peintres verriers pour les bonnes traditions d'un art spécial qui a des exigences devant lesquelles il faut s'incliner. S'il n'y a pas, en peinture sur verre, de système absolu dont on ne puisse s'écarter, toutefois, il est des règles qui ont guidé les artistes de la Renaissance, aussi bien que ceux du Moyen-Age, et qui devront guider également les peintres verriers de l'avenir. S'en affranchir n'est pas une marque d'indépendance éclairée, mais la preuve d'un goût inintelligent. Un vitrail, une tapisserie et une mosaïque décorative ne doivent pas être traités de la même manière qu'un tableau. Ainsi les merveilleuses tapisseries représentant l'histoire de David et qui sont déposées au Musée de Cluny; ainsi, les admirables mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, ont un caractère propre, en harmonie parfaite avec la matière employée et donnant un effet déterminé. Selon moi, par conséquent, les tapisseries et les mosaïques que je donne comme les modèles de leur genre, sont, les premières, très-supérieures aux tapisseries dites de Raphaël[1] et aux tapisseries des Gobelins (celles-ci ressemblant assez à de médiocres pastels), comme les secondes sont au-dessus de toute rivalité avec les mosaïques qui décorent la basilique de Saint-Pierre de Rome. On ne l'ignore pas, ces mosaïques de Saint-Pierre sortent des ateliers établis au Vatican; elles sont des reproductions fausses et grossières de tableaux célèbres. Ce sont des chefs-d'œuvre de talent et de patience, mais il n'en est pas moins vrai que là n'est pas le but auquel doit tendre l'art si beau de la mosaïque.

Le lecteur me pardonnera de m'être ainsi étendu sur ce sujet, qui n'est pas aussi étranger à cette étude qu'il le semble tout d'abord. Toutefois il est temps de revenir aux vitraux de l'Exposition universelle, et je vais essayer de les passer en revue avec la plus entière impartialité.

1. Elles sont au Vatican. Les cartons, d'après lesquels ces tapisseries ont été exécutées, sont conservés à Hampton-Court.

III

Les vitraux peints ont été fort disséminés dans le Champ-de-Mars; le lecteur comprendra donc qu'il est assez difficile de suivre un ordre parfaitement régulier dans la visite que nous entreprenons ensemble.

Pavillon de M. Maréchal, de Metz. — A tout seigneur tout honneur. Je commencerai donc par M. Maréchal, qui a une réputation européenne et bien méritée. Il est peut-être le seul peintre de pastel ayant un très-grand talent que la France possède en ce temps-ci. Beaucoup de gens n'aiment pas le système qu'il a adopté dans l'exécution de ses vitraux, et cela est très-permis assurément; mais on ne peut oublier que M. Maréchal est un de ceux qui ont planté le drapeau de la renaissance de la peinture sur verre, il y a bien longtemps déjà, et qu'il a mis au service de cette cause un talent incontestable, des efforts persistants et une carrière remplie par le travail le plus assidu. M. Maréchal n'a pas besoin de signer les vitraux sortis de ses ateliers; ils ont un caractère qui leur est propre et qui est reconnaissable au premier coup d'œil. Peut-être pourrait-on reprocher aux têtes, aux mains et aux pieds de ses personnages d'être taillés tous sur le même patron? Mais on peut en dire autant de bien d'autres maîtres, anciens et modernes, à commencer par le Pérugin. M. Maréchal a une qualité d'un grand prix, à mes yeux, celle de l'originalité. Dans les arts, l'originalité est un don fort rare; aussi est-il juste de l'apprécier à sa valeur vraie. Personne ne peut s'approprier le style de cet artiste; j'ai vu des essais d'imitation qui sont détestables; je ne conseillerai donc à aucun peintre verrier de recommencer une tentative qui ne peut avoir que de mauvais résultats et accuse un sentiment d'infériorité trop marqué.

Les vieux maîtres flamands, et Jean Van Eyck a brillé parmi eux d'un éclat incomparable sous ce rapport, ne croyaient pas déroger à la mission sublime de l'artiste en peignant avec une perfection inouïe les accessoires et les plus petits détails de leurs tableaux. M. Maréchal a suivi leur exemple en soignant toujours, et beaucoup, l'exécution des broderies et des galons dont il orne les vêtements portés par ses personnages. Son talent, en ce genre, est réellement extraordinaire. Or, ce qui semblerait puéril à la plupart des artistes de nos jours, a une importance considérable en peinture sur verre, et les gens du métier me comprendront, car, ils le savent comme moi, le vitrail a besoin de ces recherches d'exécution ayant pour but d'augmenter la richesse

et l'éclat de l'effet général. Ainsi M. Maréchal sème à profusion les perles et les diamants sur les bordures des tuniques et des manteaux dont il habille les figures de ses verrières. J'engage les peintres verriers à marcher sur les traces de cet artiste en ne craignant pas de devenir brodeurs, joailliers et orfévres, un peu plus qu'ils ne l'ont été jusqu'ici.

M. Maréchal a exécuté, pour le cabinet de M. Viollet-le-Duc, un petit vitrail représentant deux moissonneuses encadrées dans un motif d'ornementation architecturale. Ces figures, types de paysannes assez épaisses, tiennent des gerbes de blé dont le ton roux me fait supposer qu'elles sont colorées avec de l'émail jaune, et non à l'aide du jaune d'argent ; celui-ci, toutefois, semble se montrer sur la tête des épis. Le seul verre coloré dans la masse est le rouge des draperies qui sont uniformes pour les deux femmes ; leur revers violacé est obtenu par de l'émail bleu. Le fond est simplement de verre blanc teinté avec le même émail et gradué. Quant au dessin de ces figures, il est un peu lourd, surtout dans les extrémités. Un sein gauche est beaucoup trop accentué. Dans les cheveux, qui sont bien vigoureux peut-être, un léger ruban rouge, non produit par de l'émail, est une preuve que les chairs sont de grandes pièces de verre rouge gravées, ce qui est une recherche exagérée. La sclérotique des yeux est teintée de bleu, comme il convient à une nature aussi brune que l'est celle de ces paysannes.

On trouvera probablement que j'insiste beaucoup sur la description de ce petit vitrail dont l'intérêt est bien mince. Mon intention est de faire comprendre aux personnes qui s'occupent de peinture sur verre, soit pratiquement, soit en simple théorie, combien le tort est grand de viser à la reproduction trop rigoureuse de la nature dans les détails des têtes d'un vitrail, ainsi que de craindre la multiplicité des plombs. M. Maréchal s'est donné une très-grande peine pour obtenir un assez médiocre résultat. Par exemple, le ciel bleu clair semble peint à l'aquarelle par une main habituée à laver bien proprement de grandes teintes graduées ; or, il eût mieux valu employer du verre bleu, coloré dans la masse, qui aurait été dégradé naturellement à l'aide de parties de feuilles de verre plus ou moins foncées. Je signalerai encore ce ruban rouge, assez inutile, ornant la tête des moissonneuses, ce qui, comme je l'ai dit quelques lignes plus haut, a nécessité la gravure, par l'acide fluorhydrique ou la meule, de grandes pièces de verre rouge sur lesquelles les chairs ont été peintes. A l'aide de moyens plus simples et rentrant davantage dans les conditions habituelles du vitrail, M. Maréchal serait arrivé à faire une œuvre d'art aussi bonne, sinon meilleure, et qui aurait eu plus de style.

Des observations du même genre et d'autres d'une nature différente, mais rentrant dans un ordre d'idées semblable, peuvent être appliquées au vitrail que M. Maréchal a exposé sous le titre « les Défaillances ». Cette verrière, destinée à une chapelle du Calvaire, est composée de trois grands sujets colorés, reliés entre eux par deux petits médaillons en grisaille. Autour des médaillons se tiennent des anges affligés. Le fond général en mosaïque verte n'est pas bon, et je n'aime pas beaucoup, non plus, la bordure à cabochons verts et bleus, malgré sa prétention à la richesse. Les petits sujets en grisaille sont très-bien exécutés, mais ressemblent trop à des photographies. Je constaterai, dans les grands médaillons, une application aussi inutile qu'exagérée de gravure sur verre et d'émaux colorants. Ainsi des draperies entières sont modelées avec un émail rouge, assez brillant d'ailleurs. Les anges sont vêtus, uniformément, d'une tunique blanche et d'un manteau violet : ce violet, qui est plaqué, est trop vigoureux et produit l'effet de taches disposées avec régularité. Les ailes des anges sont colorées avec de l'émail bleu et leurs têtes sont gravées sur du verre rouge à l'intention des nimbes qui sont tous de cette couleur. Je le répète, ces différentes recherches de gravure et d'émaux sont louables dans de certains cas, fort rares, où il est difficile de les éviter; mais il faut en blâmer l'application très-fréquente, devenue un véritable parti pris chez M. Maréchal.

Le vitrail suivant est exécuté d'après les mêmes principes que celui dont je viens de parler, système qui a du bon, je tiens à le constater, en ce sens qu'il prouve le soin extrême apporté dans l'exécution par le peintre verrier. Cette nouvelle œuvre, intitulée « Vitrail de la Sainte-Famille », nous présente trois sujets : la Nativité, l'Intérieur de la maison de Nazareth (où le Christ, avec une tête d'enfant, est au moins aussi grand que ses parents), et la Mort de saint Joseph. Le fond général, en mosaïque jaune, est interrompu par de petits sujets sans cadre : Entrée de la Vierge au temple, Sainte-Famille, Baptême de Jésus-Christ, « Vierge glorieuse » et anges dans les angles. Les grandes scènes, en forme de parallélogramme, ont, sur leurs côtés, et séparés d'eux par un feuillage blanc, des prophètes et patriarches : Abraham, Jacob, Jessé, David, Zacharie, et une sibylle, celle de la Nativité. Cette verrière est, comme la précédente, en style moderne, mais son ornementation est formée de grands feuillages en style du xve siècle. La bordure est à cabochons émaillés sur fond rouge gravé. On ne peut nier que l'ensemble soit d'un effet très-riche, très-brillant, mais c'est trop lisse et trop clair. Pour terminer, je signalerai encore une faute et une qualité : la première consiste dans le vert foncé et damassé des grands sujets; la

seconde est l'emploi, aussi heureux qu'intelligent, de nombreux filets perlés.

Nous sommes, maintenant, en présence d'une œuvre importante que M. Maréchal a exécutée, il y a quelques années déjà, qu'il a exposée à Londres, en 1862, si je ne me trompe, et qui va prendre place, dit-on, dans une résidence impériale : je veux parler de « l'Artiste. » Ce vitrail, qui est bien plutôt un tableau transparent, représente un peintre tenant un crayon d'une main, et un portefeuille de l'autre. Il est vêtu de velours noir; sa tête est ombragée par un chapeau à larges bords. « L'Artiste » apparaît à un balcon; un encadrement de pierre sculptée l'entoure. Sur le balcon est étendu un tapis aux couleurs multiples et très-éclatantes. La figure se détache sur un rideau en verre rouge gravé, avec application de jaune d'argent. L'étoffe, très-vigoureuse de ton, de ce rideau, est damassée en rouge sur fond jaune, dans les grandes parties, et en rouge teinté sur jaune-orange, dans les plus petites.

« L'Artiste », d'après M. Maréchal, est un spécimen de portraits sur verre pour la décoration des palais. A mon avis, cette figure est surtout un échantillon très-complet de ce qu'on peut produire quand on s'est engagé dans une mauvaise direction. M. Maréchal, dont le talent est grand, et, sous ce rapport, je ne cesserai de lui rendre l'hommage qui lui est si légitimement dû, a séduit le public et les artistes en leur présentant une œuvre bien dessinée et d'un grand effet de couleur, mais dans laquelle il s'est complétement écarté du véritable but auquel doit tendre un peintre verrier. M. Maréchal a dépensé là une peine que j'estime immense, et il n'est pas arrivé à faire une œuvre d'art, ni très-durable, les pièces de verre étant d'une dimension trop grande, ni aussi parfaite qu'elle l'eût été, si le peintre s'en était tenu à l'exécuter sur toile, le résultat cherché devant être considéré comme faux, en peinture sur verre, et les moyens employés comme absolument contraires aux règles fort logiques de cet art. Ainsi un vitrail perdra fatalement son caractère spécial, si précieux à conserver, quand l'artiste s'appliquera à reproduire les tons de la nature dans les chairs, à dissimuler les plombs et jusqu'à l'armature en fer (ce dont nous verrons un curieux exemple, un peu plus loin, dans l'exposition de M. Maréchal). Ces recherches sont d'autant plus fâcheuses qu'elles en amènent d'autres encore : ce n'est pas là du progrès, c'est bel et bien se tromper de route. En ce qui concerne la coloration des chairs, dans les vitraux, un système tout conventionnel est le meilleur, et les monuments nombreux et admirables de la Renaissance, à Rouen, Conches, Troyes, Châlons-sur-Marne, Brou, Liége, etc., en sont une preuve évidente. Je ne veux pas parler du Moyen-Age qui, par son style essentiellement archaïque, est en dehors de la question; mais, au XVIe siècle, époque où la peinture sur verre fait toutes les concessions

possibles à la réalité, dans la reproduction de la nature, les chairs sont toujours peintes sur verre d'un ton verdâtre clair, et modelées soit par teintes unies, soit par hachures, à l'aide d'une couleur brune, grise, rougeâtre ou violacée, mais uniforme pour les têtes et les mains d'une même verrière. Les brillants artistes de cette époque extraordinaire se gardaient bien de sortir de la voie qu'ils s'étaient tracée, et les peintres verriers n'ont tenté de le faire qu'à une époque de décadence et par exception. En résumé, et au point de vue pratique, ma conviction est qu'une simple grisaille, légèrement modifiée suivant le cas, et lorsqu'il est bon d'apporter un peu de variété dans une verrière composée de plusieurs figures, est un système supérieur à celui qui consiste à peindre une tête sur verre avec des couleurs analogues à celles qui sont employées dans la peinture à l'huile.

Je reviens à « l'Artiste » de M. Maréchal. Cette figure a des lèvres émaillées de rose ; les chairs, très-modelées et avec beaucoup de science, sont vivifiées à l'aide d'un ton léger du même genre. Le tout est assez opaque, en vertu des agents employés par M. Maréchal, ce qui est certainement contraire au but essentiel de la peinture sur verre : une translucidité approchant de la transparence. Le portefeuille de « l'Artiste » est formé d'un très-grand morceau de verre rouge gravé dans la presque totalité de sa superficie, afin de ménager les cordons qui sont de cette couleur, sans avoir à introduire de plombs. Ces plombs sont l'objet d'une crainte véritable pour M. Maréchal ; cependant ils gênent rarement, ont l'avantage d'accentuer les contours, et, d'ailleurs, quand on ne peut les dissimuler entièrement, on s'y habitue vite et on arrive à ne plus les voir.

Pour en finir avec ce vitrail, je signalerai encore une manche rouge, dont l'émail est gravé pour permettre l'application d'un ton rose dans les lumières, ainsi que les mains qui sont admirables de dessin et de la nature la plus élégante. Les émaux colorants, fabriqués pour la peinture sur verre, sont si imparfaits, si défectueux, que M. Maréchal a dû obtenir très-difficilement les tons brillants et variés du tapis qui est une des parties importantes de son œuvre. Presque tous ces tons doivent être des émaux appliqués sur verre blanc. On a prétendu, il est vrai, que le peintre n'a pas employé exclusivement des couleurs vitrifiables; mais comme il était à peu près impossible de s'assurer du fait à l'Exposition, on doit passer condamnation.

La verrière la plus remarquable qu'ait exposée M. Maréchal et qui donne la mesure la plus exacte de son talent, est un fragment d'une grande page destinée à la cathédrale de Metz et représentant la légende de sainte Catherine d'Alexandrie. Cette fois, l'artiste s'est montré bon peintre verrier, sauf en ce

qui concerne quelques petites erreurs de la même nature que celles déjà signalées; mais ces fautes, peu apparentes ici, sont effacées par le talent exceptionnel déployé dans l'ensemble du vitrail. Sainte Barbe, en costume de princesse, et sainte Catherine, vêtue d'une manière analogue, mais moins richement, s'élancent dans l'espace. La première a une tour près d'elle, et la seconde est au-dessus de sa roue emblématique. Derrière chaque sainte, un ange tient un encensoir; mais celui qui est placé près de sainte Catherine a, en outre, un lys à la main, tandis que celui qui accompagne sainte Barbe porte une palme. Le manteau de sainte Barbe est admirablement et très-finement damassé en jaune d'argent orangé, sur fond jaune d'un ton différent; l'exécution en est irréprochable et est le plus beau spécimen de ce genre que j'aie remarqué à l'Exposition. J'exprimerai encore toute mon admiration pour un encensoir d'or, constellé de perles et de gros saphirs : c'est très-beau et fort brillant. Les têtes, bien dessinées et non moins bien exécutées sur verre, n'ont malheureusement aucun caractère; les chairs ont, comme toujours, la prétention fâcheuse de se rapprocher des tons de la nature. M. Maréchal a commis une grosse erreur iconographique en donnant les pieds nus à sainte Catherine. On ne saurait trop le répéter, en art religieux, la nudité des pieds ne doit être attribuée qu'aux trois personnes divines, aux anges et aux apôtres. La Vierge Marie elle-même, bien qu'elle soit la reine des anges, ne peut avoir les pieds nus, d'après les règles établies en vertu d'une tradition constante. Une seule exception est admise en faveur de saint Jean-Baptiste.

Sous le nom de M. Maréchal fils était exposé un bien singulier vitrail, près de celui dont je viens de donner une description. Cette verrière, traitée comme un véritable tableau, représente Tobie allant à la rencontre de son fils. Il y a dans cette œuvre de sérieuses qualités de dessin; l'effet est vigoureux; les chairs trop, mais bien modelées; malheureusement, il faut signaler une préoccupation énorme d'éviter les plombs et de dissimuler l'armature. Ainsi les barres de fer sont contournées outre mesure, à ce point qu'elles épousent des inflexions de mains, des mouvements de draperies et jusqu'aux feuilles des arbres dans le paysage. Je ne saurais trop m'élever contre un pareil système qui compromet gravement la solidité d'un vitrail et qui, d'ailleurs, est fort laid. Plusieurs figuiers couvrent le fond de ciel bleuâtre : les feuilles et les fruits sont colorés avec du jaune d'argent et de l'émail bleu; l'application du premier sur le verre bleu clair produisant un ton vert-olive, assez peu agréable lorsqu'il est employé sur une surface aussi grande. Ce tableau-vitrail est encadré dans une ornementation architecturale en grisaille.

La série des vitraux exposés par M. Maréchal, dans son pavillon du Parc,

se termine avec deux petites verrières qui ont été achetées par le musée de Vienne (Autriche). La première, dédiée à la Rédemption, a quatre médaillons représentant des prophètes, la Vierge entre deux anges, le Crucifiement et les évangélistes. Ces figures sont en style du XIVe siècle allemand, légèrement modernisé, avec une teinte de chair sur les têtes et les mains. L'ornementation, assez fantaisiste, rappelle le XIIe siècle. La coloration est médiocre, pâle et terne. L'autre vitrail est consacré à la sainte Vierge. Les figures des trois médaillons n'ont pas de style déterminé, mais sont peintes au trait, comme celles de la verrière précédente et avec les mêmes tons de chair. Le fond bleu est chargé de feuillages verdâtres, style du XIVe siècle. Une bordure de feuilles de chêne vert clair sur fond bleu entoure le vitrail. Il y aurait les mêmes remarques à faire sur la coloration d'ensemble encore assez pâle et fade. M. Maréchal a employé, avec abus, un certain vert-olive pour ses draperies, qui est d'un mauvais effet et produit des taches.

Je ne dirai rien des divers échantillons de photographies sur verre exposés par M. Maréchal fils, sinon que celles-ci sont vitrifiées et rendues inaltérables par les procédés de MM. Tessié du Motay et Maréchal. Plusieurs de ces photographies transparentes sont colorées avec des émaux. Le résultat obtenu est quelquefois assez heureux, mais ne semble pas d'un grand intérêt pratique.

Chapelle du Parc. — M. Lévêque, peintre verrier à Beauvais, a eu raison de grouper, dans une construction de style religieux, des spécimens de tous les arts qui concourent à la décoration et à l'ameublement des églises. L'idée est heureuse, mais il aurait fallu la mettre en pratique dans des conditions meilleures. Ainsi M. Lévêque aurait pu faire appel, pour l'édification de son petit monument, à l'un de nos architectes, fort habiles, qui se sont plus spécialement voués à l'étude de l'architecture du Moyen-Age, de manière à obtenir un véritable modèle en ce genre : il n'en eût pas coûté plus cher, probablement. De même, au lieu d'accepter indifféremment tous les exposants qui se sont présentés, il eût été bon, à l'aide d'un jury compétent, de faire un choix des plus belles œuvres de l'art et de l'industrie religieux, afin de donner un caractère exceptionnel de beauté et de perfection à cet ensemble des choses du culte catholique, dont M. Lévêque aurait bien fait d'écarter les poupées de cire et autres objets analogues. Toutefois, je me plais à le répéter, l'idée de M. Lévêque était excellente, et elle a abouti, grâce à l'énergique persévérance déployée par cet honorable peintre verrier.

Les vitraux assez nombreux envoyés à cette exposition spéciale par les différents peintres verriers qui ont répondu à l'appel de leur confrère,

étaient tous d'assez petite dimension, en raison du peu de superficie des fenêtres dont la chapelle était percée.

A la façade principale, M. Lévêque avait placé une assez grande verrière en ornementation de grisaille, avivée de filets colorés et encadrée d'une bordure toute en couleur. Le tympan du même vitrail, entièrement coloré, représente le Couronnement de la Vierge, sujet très-bien réussi sous tous les rapports.

Sur les côtés de cette fenêtre, j'ai remarqué deux petites verrières qui font le plus grand honneur au peintre chargé de leur exécution. Elles représentent la Fuite en Égypte, le Repos en Égypte, l'Intérieur de la maison de Nazareth et le Recouvrement de Jésus dans le temple. Si l'exécution matérielle ne laisse rien à désirer, je n'en dirai pas autant de la composition et du style qui donnent à ces vitraux l'aspect de ces images enluminées que l'on met dans les paroissiens. La très-large bordure d'encadrement n'est pas à l'échelle des sujets, ni dans son ensemble, ni dans ses détails. Quant à la figure de la Vierge, elle manque de tout sentiment élevé, bien que la tête soit assez jolie.

M. Lévêque a encore exposé diverses croisées en ornementation : grisailles avec filets et bordures colorés dont je ne dirai rien, vu leur peu d'intérêt, et plusieurs vitraux à sujets dont il faut parler, mais en quelques mots. Je signalerai un motif d'ornementation architecturale colorée, en style de la Renaissance, qui m'a paru fort bien réussi ; malheureusement, les figures qu'il encadre, saint Marc et saint Matthieu, ne sont pas très-bonnes, surtout au point de vue de la coloration. De chaque côté de ces figures, j'ai remarqué le mauvais effet d'une ornementation en grisaille, relevée de jaune d'argent et reposant sur un fond bistre : ce dernier détail est précisément la partie défectueuse. Un autre vitrail, le martyre de sainte Ursule, est une mauvaise imitation, tout à fait mal comprise, de la peinture d'Hemling, si admirable dans la châsse conservée à l'hôpital Saint-Jean, de Bruges. Outre un petit sujet en grisaille, M. Lévêque avait aussi, dans la chapelle due à son initiative, un pendant à sa verrière de sainte Ursule : il représente le martyre de saint Pierre, et m'a semblé mal entendu comme composition ; enfin deux stations du Chemin de la Croix, la première et la deuxième : sujets d'un dessin médiocre, mais exécutés avec soin, et ornementation trop verte. En somme, M. Lévêque a exposé un assez grand nombre de vitraux, mais pas une œuvre véritablement importante.

M. Ottin est un jeune artiste de talent qui, après avoir étudié son art dans les principaux ateliers de peinture sur verre, essaye de voler de ses propres ailes. Il s'est déjà révélé à la dernière Exposition organisée, au palais des

Champs-Élysées, par les soins de « l'Union centrale des Arts », comme un peintre s'inspirant aux bonnes sources, et se préoccupant beaucoup de l'exécution matérielle. M. Ottin a envoyé deux petits vitraux d'appartement à la Chapelle du Parc. Le premier est une Roue de Fortune dont les figures sont fort bien modelées, accompagnées d'entrelacs finement peints au trait, comme les quatre vers d'Horace qui l'encadrent :

Fortuna sævo læta negotio, et
Ludum insolentem ludere pertinax,
Transmutat incertos honores,
Nunc mihi, nunc alii benigna [1].

Le second vitrail est un charmant petit tableau sur verre, traité avec habileté, et que M. Ottin intitule « la Rencontre ». Les costumes sont dessinés avec soin, dans le dernier goût du XVI[e] siècle. Voilà une œuvre qui prouve combien il serait facile d'appliquer la peinture sur verre à la décoration des maisons. L'emploi de la gravure et des émaux était ici de toute nécessité, en raison de la dimension réduite du vitrail : M. Ottin s'en est tiré à merveille.

La verrière la moins bonne, peut-être, de toute l'Exposition, est la Cène de M. Bazin, du Mesnil-Saint-Firmin. Énumérer les défauts de cette œuvre serait long et fastidieux, d'autant plus qu'il n'y a aucune qualité qui puisse servir de contre-poids; je me contenterai de dire que le dessin est vulgaire, l'exécution maladroite et la coloration aussi détestable que possible; il y a abus de jaune et emploi fâcheux de bleu-noir dans les draperies. Mêmes observations pour une verrière de la Résurrection, une autre représentant la Descente de Croix, et enfin, pour une figure de saint Pierre, encadrée d'un motif d'architecture. J'arrive avec plaisir à la légende d'un évêque, racontée en deux croisées, et qui est une œuvre de mérite. Les cartons ont été dessinés par un homme de talent, M. Auguste Ledoux, dans le style du XV[e] au

[1] Voici de quelle façon feu M. le comte Daru, membre de l'Académie française, a traduit les quatre vers d'Horace qui ont inspiré M. Ottin :

La fortune, aux ailes légères,
Se plaît dans son caprice vain,
J'obtiens ses faveurs passagères,
Un autre les aura demain.
. . . .

— Œuvres complètes d'Horace, traduites en vers par P. Daru, de l'Académie française, cinquième édition corrigée, tome II, Paris, 1819.

XVIe siècle qu'il connaît si bien, et dont l'étude a été le but de sa vie. L'exécution de ces deux verrières est bonne et la coloration suffisante.

M. Pagnon-Deschelettes, de Lyon, fait des vitraux qui ressemblent beaucoup trop à des stores. J'en donnerai pour preuve une assez grande page qui est l'exposition importante de cet artiste. M. Pagnon a représenté un évêque agenouillé devant Pie IX, et ayant derrière lui, debout, comme protecteur ou comme patron, saint François de Sales. Le pape a un air inspiré et tend le bras vers le ciel. La chape de l'évêque est d'une forme et d'un dessin absolument modernes, c'est-à-dire d'une extrême laideur. Mais ce qui est le plus choquant, au point de vue spécial de la peinture sur verre, c'est le ton jaune clair de cette chape, à peine rehaussé par le maigre ornement en jaune d'argent de l'orfroi. Une partie de verre jaunâtre aussi considérable ne pouvait se faire accepter qu'à force de richesse, sous le double rapport de la couleur et du dessin ; mais M. Pagnon n'a pas craint de laisser ce vêtement froid, fade, clair et pauvre. Cet effet blafard est encore augmenté par le voisinage de la chape portée par Pie IX, moins apparente que l'autre, mais traitée dans les mêmes conditions. Heureusement saint François de Sales réchauffe quelque peu la verrière par son costume violet. Les têtes sont médiocres de dessin et n'ont aucun style.

De chaque côté de cette verrière, le même peintre a placé un motif d'ornementation en style du XIIe siècle, qui est un pastiche bien réussi, même sous le rapport de la couleur ; on ne pourrait lui reprocher qu'un manque de salissure [1].

Deux autres vitraux complètent l'exposition de M. Pagnon : le premier représente saint François de Sales, vêtu d'une chape d'un jaune clair moiré, ayant les mêmes défauts que celle dont j'ai parlé plus haut; mais la tête du saint est bonne. Le dernier vitrail figure un Christ portant une brebis sur ses épaules.

Près de M. Pagnon, M. Lusson, un des vétérans de la peinture sur verre, a exposé une verrière représentant l'Entrée de la Vierge au temple, qui n'est pas à la hauteur de la réputation méritée de ce peintre verrier. Pourquoi la petite Vierge, au lieu du costume si simple qu'on lui donne toujours en pareil cas, est-elle attifée d'une robe dont les manches, serrées vers le haut des bras, forment bouillons, et d'un voile maintenu autour de la tête avec un cordon, de manière à dessiner un nœud sur l'oreille ? Ce n'est pas là un

[1] Expression habituellement employée en peinture sur verre, et qui rend avec exactitude la pensée, quand on veut parler de l'imitation artificielle de la patine apportée sur les vitraux anciens par le temps.

habillement convenable pour la future mère de Jésus-Christ, dont toute la personne devait être empreinte, dès l'enfance, d'une majesté presque divine. Ici, elle ressemble beaucoup trop à une petite communiante coquettement habillée par ses parents. Le Grand-Prêtre se lève de son siége, véritable trône avec dais, en appuyant la main sur la tête d'un lion extrêmement féroce, qui semble prêt à se jeter sur les assistants. Le dessin de ce vitrail est assez bon, la coloration est suffisante et l'exécution honnête; seulement, les vêtements blancs de la Vierge sont trop couverts de grisaille. Je dois signaler aussi l'emploi peu utile d'émaux colorants sur le fond d'architecture.

En face de cette verrière, M. Lusson en a placé une autre, un saint Paul, figure un peu petite et perdue dans un encadrement trop important, composé d'ornementation architecturale. Celle-ci est partie en grisaille, relevée de beaucoup de jaune d'argent, partie en couleur dont les tons sont bien disposés. Le personnage est dessiné et exécuté avec soin, mais n'a pas assez de style; la tête est un peu jeune. Une bordure, en ornementation Renaissance, gravée sur verre rouge avec quelques parties bleues, règne autour du vitrail. Ce n'est pas là, heureusement, ce que M. Lusson a exposé de plus réussi; nous trouverons mieux dans le grand vestibule du Palais.

M. Höner, de Nancy, a voulu accomplir un tour de force en peignant, avec des émaux, les draperies de ses personnages : ceux-ci sont de trop grande taille pour que ce système ait une raison d'être. Il est vraiment incompréhensible qu'un homme sérieux se crée ainsi des difficultés, non-seulement inutiles, mais dont la solution ne peut produire que le résultat le plus détestable. L'exemple malheureux de la manufacture de Sèvres devrait cependant être un enseignement pour les peintres verriers de notre époque. M. Höner a donc représenté un « Couronnement de la Vierge », encadré d'une ornementation architecturale blanche et jaune, entremêlée de feuillages verts, dont l'effet n'est pas bon. Le Christ a un manteau violet à reflets bleus, imitation d'une étoffe qui faisait la gloire des femmes, il y a vingt ou trente ans. Notre-Seigneur porte un sceptre d'une mauvaise forme, comme le nimbe de Dieu le Père. Le dessin de ce vitrail laisse beaucoup à désirer, mais l'exécution est extrêmement soignée. M Höner est un artiste très-consciencieux; seulement, ses efforts sont engagés dans une fausse direction et dont il ne peut retirer que des mécomptes. Sur les côtés de cette verrière, M. Höner a encore exposé deux figures : Isaïe et David; il n'y a rien à en dire.

M. Gsell est un artiste de beaucoup de talent, vieux dans le métier, et qui a exécuté un nombre considérable de vitraux pour la plupart des contrées de l'Europe. L'importance des quatre petites verrières qu'il a placées dans la

Chapelle du Parc est bien trop minime pour donner la mesure du mérite de ce peintre; aussi ma critique devra-t-elle se contenter de l'effleurer du bout de son aile. Au centre du compartiment cédé à M. Gsell, et qui forme le chevet de la Chapelle, je remarque une « Adoration des bergers » : le dessin en est assez bon et l'exécution soignée; mais la coloration, froide et pâle, donne à ce vitrail l'apparence d'un store.

A droite, deux petites verrières superposées : celle du bas est une « Assomption » dans laquelle la Vierge, trop mouvementée, est vulgaire, et les nuages qui la portent ressemblent à une fumée épaisse, grâce au ton beaucoup trop clair du verre employé. Il vaut mieux, en pareille circonstance, adopter un bleu d'intensité moyenne pour figurer des nuages; il tranchera suffisamment sur le bleu plus vigoureux du fond, et n'aura pas l'inconvénient que je viens de signaler. L'exécution de ce sujet est excellente, comme dans le vitrail placé au-dessus. Celui-ci est remarquablement bien traité, dans la manière allemande, qui est le véritable élément de M. Gsell. Cette verrière représente « la mort de la Vierge » ; elle ressemble assez à un Albert Dürer transporté sur verre; la coloration ne laisse rien à désirer, ce qui n'est pas un éloge de mince importance.

A gauche, M. Gsell a placé un pastiche, très-bien réussi, d'un vitrail du commencement du XIIe siècle : on ne pouvait supposer à cet artiste, qui, toute sa vie, s'est préoccupé de la Renaissance, un goût aussi prononcé pour une époque très-primitive que peu de peintres verriers aiment et imitent.

M. Jacquier est un débutant, et il commet la faute d'exposer avant de s'être rendu un compte suffisant des ressources de son métier, tout nouveau pour lui. Je crois en voir la preuve dans sa « Flagellation », vitrail dont certaines qualités sont incontestables, surtout celles qui résultent du soin, excessif peut-être, avec lequel l'exécution matérielle est traitée. Mais l'effet est celui d'un tableau où la couleur est complétement absente, le dessin assez bon et le style nul. Un certain réalisme dans la composition, une recherche extraordinaire d'imitation de la nature dans les détails, une figure de Christ dont le modelé pénible est lourd et mou, un fond d'architecture, en perspective, trop considérable[1], tel est le bilan de cette œuvre à laquelle le peintre semble avoir attaché beaucoup d'importance. De chaque côté, M. Jacquier a exposé un motif de grisaille dont l'ornementation, relevée de points jaunes, se détache

[1] Certains vitraux des XVIe et XVIIe siècles, tels que ceux de Gooda (Hollande), vitraux protestants et assez laids, d'ailleurs, sont un précédent que peut invoquer M. Jacquier pour justifier sa composition, surtout en ce qui concerne son immense fond d'architecture en perspective; mais le vitrail ne comporte pas ce système, à peine admissible dans un tableau.

sur un fond bistré qui est d'un mauvais effet. Ces grisailles, l'une en style de la Renaissance, et l'autre, écho affaibli de l'art du XIIIe siècle, sont entourées d'une bordure, où l'alliance du violet rose avec le jaune orangé peut être considérée comme l'idéal d'une mauvaise coloration, en peinture sur verre.

La série des vitraux exposés dans la Chapelle du Parc est complétée par trois croisées de M. Henri Ely, de Nantes. Cet artiste, plus allemand que français, ancien dessinateur et habile collaborateur de plusieurs peintres verriers, produit maintenant des œuvres qui sont entièrement de sa main. L'exposition de M. Ely a donné au public une idée trop insuffisante de son talent. Ses deux verrières à petits médaillons représentant la vie du Christ, en style altéré du XIIIe siècle, sont assez médiocres : le rouge y est employé avec abus et gravé à outrance, de manière à produire des taches blanches pour obtenir du jeu dans l'effet. Un autre vitrail, celui du centre, destiné à la cathédrale de Burlington (États-Unis), est meilleur sans être excellent : il est formé de quatre sujets historiques relatifs à la vertu de Charité. Chaque scène est encadrée dans un motif architectural trop blanc. Les figures manquent de caractère, mais l'exécution en est parfaitement soignée.

ÉDOUARD DIDRON.

(La suite à la prochaine livraison.)

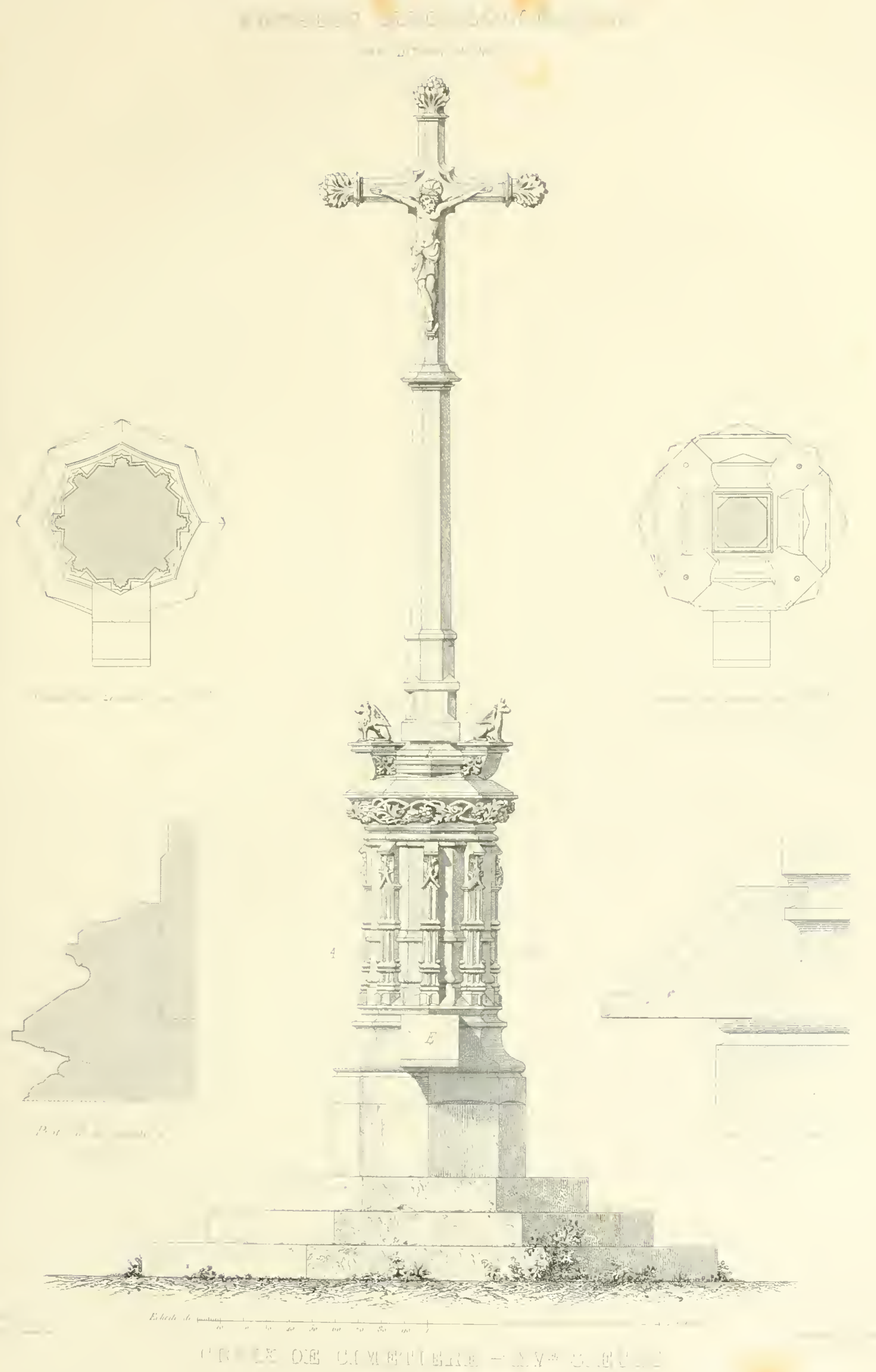
CROIX DE CIMETIÈRES ET DE CARREFOURS

AU MOYEN-AGE ET A LA RENAISSANCE

I

Dès les premières années du Moyen-Age, c'est-à-dire au commencement de l'ère romane, on commença à élever des croix à l'entrée des villes et des villages, dans les carrefours, sur les chemins, au milieu des places publiques et des cimetières de paroisses. Cet usage, devenu très-fréquent pendant les XIIIe et XIVe siècles, et aussi pendant la Renaissance, se continue sans interruption jusqu'à nous. Il n'est pas de village en France, on pourrait dire dans l'Europe catholique, qui ne possède au moins une croix de date plus ou moins ancienne, et faite, tantôt en pierre ou en bois, tantôt en fer ou en fonte. Ce n'est pas de ces dernières, c'est-à-dire des croix de fonte, fabriquées le plus souvent sur un modèle uniforme, et élevées pour perpétuer le souvenir de missions récentes prêchées dans les villes et dans les villages, que nous aurons à parler. Tout le monde a remarqué combien, en général, elles sont peu dignes d'occuper l'attention. Ce sont uniquement des croix élevées pendant le Moyen-Age et pendant les premières années de la Renaissance que nous allons nous entretenir, et qui ont droit à être mentionnées et décrites.

Les croix en pierre, riches ou simples, ornées ou privées de sculptures, sont en plus grand nombre que celles faites en d'autres matières; nous en voyons beaucoup dater de la Renaissance et du Moyen-Age, et quelques-unes même remonter à l'époque romane, c'est-à-dire au XIe ou au XIIe siècle. Les croix de pierre varient de formes et de dimensions, suivant l'époque qui les vit élever, et suivant aussi le goût et la fantaisie de ceux qui les exécutaient. D'une grande simplicité parfois, et privées même de toutes moulures, nous



CROIX DE CIMETIERE — XVe SIECLE

les voyons d'autres fois couvertes d'ornements sculptés et de statuettes aux somptueux costumes.

On peut observer que les croix en bois ou en fer forgé présentent rarement l'image du Christ suspendu aux branches du monument. Cela s'explique assez. Pour le fer forgé, une difficulté réelle devait s'opposer à la reproduction de toute image humaine; et quant au bois, matière moins difficile à travailler, il est vrai, il n'est pas d'assez bonne conservation, d'assez longue durée, pour être employé à un semblable usage.

A l'époque romane, les croix de carrefours et de cimetières devaient être, si l'on en juge par le petit nombre qui a subsisté, d'une extrême simplicité : taillées grossièrement dans la pierre et les branches découpées, parfois, selon la forme des croix antéfixes sculptées aux façades des églises de cette époque, ou au sommet de certains pignons.

Avant d'aller plus loin, il faut dire que l'image du Christ ne fut guère attachée à la croix que vers la fin du VIe siècle. Jusqu'à cette époque, l'instrument de supplice glorifié par le catholicisme, et qui, dès l'empire de Constantin, était le signe de ralliement de tout chrétien, fut représenté sous la figure du Sauveur. Tout porte à croire qu'il n'existe aucune représentation du « crucifix » avant le VIe et peut-être le VIIe siècle. En effet, un monument de cette nature eût intéressé au plus haut point les archéologues, et il serait à n'en pas douter depuis longtemps signalé, décrit ou reproduit par la gravure. Ainsi, l'usage d'une part et la difficulté de reproduction d'une autre, ont fait que pendant l'ère romane et pendant les premières années du Moyen-Age, les croix sont généralement privées de toute image du Christ.

Les croix de carrefours sont habituellement posées sur un socle, avec quelques marches en avant pour s'agenouiller. Les croix de cimetières s'élèvent aussi sur un emmarchement plus ou moins considérable : elles présentent le plus ordinairement, soit sur le socle, soit à la naissance de la colonne portant la croix, une tablette saillante destinée à recevoir un livre. Dès la seconde moitié du XIIe siècle, on voit déjà des croix montrer, à leur face principale, l'image du divin Crucifié, et, sur le revers, une figure de la sainte Vierge tenant l'Enfant dans ses bras. Quelquefois aussi la Vierge est placée sous la croix, c'est-à-dire adossée à la base de la colonne. A la fin du XVe siècle, et surtout plus tard aux XVIe et XVIIe, le Christ est représenté au milieu des instruments de la Passion : la lance, les clous, l'éponge, le marteau, sont groupés là d'une façon plus ou moins ingénieuse ou artistique. Ajoutons qu'on ne rencontre guère cette disposition que dans des croix où l'art véritable n'a rien à voir, et qui sont très-souvent l'œuvre de gens de la localité.

Une autre particularité doit aussi être signalée : parmi les croix de toute nature, mais surtout de bois, et ayant reçu un travail de sculpture ou de peinture, on en trouvait, pendant le Moyen Age, un certain nombre abritées par des édicules spéciaux, par des auvents de formes variées. Cependant, il faut ajouter que la plupart des croix, quelle que soit la matière dans laquelle elles étaient taillées, étaient élevées au grand air et livrées sans crainte à toutes les intempéries; c'était, il nous semble, plus liturgique et, à n'en pas douter, plus poétique.

On désigne très-souvent les croix élevées sur le bord des chemins et au centre des carrefours, sous le nom de « croix rogatoires ». Elles servaient quelquefois, en effet, de station de repos aux processions qui se font à l'époque des Rogations pour implorer la bénédiction du ciel sur les biens de la terre. D'autres fois nous les voyons élevées pour conserver le souvenir d'un fait mémorable ou d'une expiation quelconque. Dans ce dernier cas, les croix sont de véritables « ex-voto ».

Pendant les XIVe et XVe siècles, on donna aux croix de chemins ou de cimetières une richesse qui atteignit parfois à la profusion. L'image du Christ n'y est jamais ou rarement absente, et les figures qui l'accompagnent sont multipliées à l'infini, sans sortir des dispositions généralement adoptées. On voit aussi le fût de la colonne flanqué de statuettes d'apôtres ou autres saints personnages en haut-relief ou complétement détachées; le socle présente des scènes sculptées, puis, sur la croix proprement dite et inscrite dans des quadrilobes richement décorés, le Sauveur est accompagné de la sainte Vierge et de saint Jean. Plus tard l'écusson des donateurs, quand la croix est un « ex-voto » ou un don particulier, est souvent représenté sur l'une des faces de l'édicule. En faisant acte de piété on ne faisait pas toujours acte de modestie.

Il est bien peu de croix en bois, élevées pendant le Moyen-Age, qui soient parvenues jusqu'à nous. La matière n'étant pas de longue durée, elles se trouvent presque partout détruites. Il en est de même pour les croix en bronze qui, sans exception, ont été fondues à la Révolution. Si l'on s'en rapporte au modèle de croix en métal, dessiné dans l'album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, on voit que leur forme devait différer de celle adoptée pour les croix de pierre ou de bois. — Plus riches, plus sveltes, plus véritablement élégantes que ces dernières, elles se divisaient en outre en plusieurs branches destinées à supporter de saints personnages : la Vierge et saint Jean, par exemple, ou bien les patrons du pays et des pays voisins.

Toutes nos provinces françaises possédaient leur contingent de vieilles croix; mais, parmi elles, la Bretagne est celle qui semble en avoir conservé

le plus grand nombre. Aucun village de ce pays n'a abandonné cette pieuse tradition, et le sol breton est encore aujourd'hui littéralement couvert de croix de toutes sortes et de toutes dimensions; quelques-unes sont même de véritables monuments d'art et d'iconographie; des « calvaires » en petit, où toute la passion du Christ est mise en scène et se déroule, taillée naïvement ou savamment dans la pierre. La croix proprement dite qui occupe toujours dans les compositions le centre du monument et doit le dominer, a reçu le plus souvent des branches multiples comme les croix de métal aujourd'hui détruites.

II

La croix de Santenay, à l'extrémité du département de la Côte-d'Or, se voit à l'entrée du cimetière paroissial, à l'ombre de la vieille église romane de Saint-Jean. Elle n'a pu arriver parfaitement intacte jusqu'à nous; pourtant elle a traversé sans trop de mal les mauvais jours de la Révolution. Les iconoclastes ont su la respecter; mais le temps, destructeur implacable, s'est montré moins clément envers notre petit monument, plus incomplet aujourd'hui que ne le montre la gravure. Nous avons dû, pour le présenter, procéder à une petite restitution; mais cette restitution, si c'en est une, était des plus faciles et surtout des moins audacieuses; nous en donnerons des preuves tout à l'heure.

Cette belle et riche croix sculptée doit dater des dernières années du XV[e] siècle : tout en elle semble l'indiquer, hormis une date gravée qu'on aimerait à y rencontrer. Si l'on doit s'en référer au style du monument, qui seul à présent peut nous permettre de lui assigner une date, il faut faire remonter la croix de Santenay aux dernières années du XV[e] siècle, et peut-être même aux premières du siècle suivant. En tenant compte d'un retard incontestable des monuments de la campagne sur ceux des villes, nous pencherions même plus volontiers pour la dernière supposition, tout en n'y attachant qu'une médiocre importance; et comme l'a fait le regretté directeur des « Annales » pour les inscriptions de la gravure, nous l'assignerons, malgré cela, au XV[e] siècle. Nous nous empresserons d'ajouter, par exemple, que la croix de Santenay offre maintes particularités d'arrangement et de style qui permettent de la distinguer de la plupart de ses contemporaines. Elle n'a assurément rien de banal ni de vulgaire. Un architecte, et des plus habiles, croyons-nous, a dû intervenir et donner plus que des conseils. Cette œuvre bourguignonne ne peut être uniquement celle d'un sculpteur; les lignes,

petites ou grandes, y sont trop étudiées, la décoration trop à la place et à l'échelle, pour qu'un simple « imaigier » l'ait conçue et exécutée sans le secours d'autrui. A ce sujet, notre opinion est faite ; mais quel que soit l'auteur de la croix de Santenay, on ne peut lui refuser d'être un artiste savant et capable. La belle silhouette de l'édicule, la complication de ses formes, la combinaison et le tracé des moulures, les pénétrations compliquées et ingénieuses en sont des preuves suffisantes.

Tout semble aider, du reste, à l'effet décoratif de notre croix ; et sa position extrêmement pittoresque ne nuit pas, assurément, à la bonne impression qu'elle produit dès qu'on l'aperçoit. Elle se dresse avec une certaine majesté au milieu des tombes usées et des cyprès, tandis que sa fine silhouette se découpe sur un fond de rochers formidables formant un puissant contraste avec les délicatesses de la sculpture. Le cimetière entoure l'église, située au fond d'une gorge de verdure ; et le tout réuni, c'est-à-dire la vieille basilique romane et son clocher aux baies étroites, la croix élégante et la ceinture de rochers granitiques disposée dans le fond, produit un de ces sites que les décorateurs ne dédaigneraient pas, nous l'affirmons, de copier servilement.

L'œuvre sculptée que nous décrivons est donc, on le voit, dans un milieu qui, loin de lui nuire, sert au contraire à la faire valoir. Tâchons, à notre tour, d'ajouter à son mérite en la décrivant, sinon avec habileté, du moins avec fidélité.

La partie inférieure du socle est portée par trois marches d'égale hauteur, qui sont la base et pour ainsi dire les fondations du monument. Cette partie du socle est à huit faces ou pans droits, auxquels succèdent, vers le second tiers, d'autres parties légèrement concaves. Comme l'exigeait le bon goût, ou simplement le bon sens, cette partie de la croix est privée de toute ornementation ; mais, à cette partie nue succède immédiatement un commencement de décoration, c'est-à-dire une vigoureuse moulure qui sert de lien entre la partie sévère et simple de la croix et le centre du socle. C'est à cette moulure, composée de gorges et de talons renversés, comme on les affectionnait à cette époque, que se trouve adaptée la tablette saillante E, destinée à recevoir le livre du prêtre ou de tout fidèle qui s'agenouille au pied de la croix (voyez une des figures de la planche montrant le profil de cette tablette).

Vient ensuite la partie centrale du socle, disposée également sur huit pans légèrement concaves, avec moulures à la base. Chaque pan contient un petit pilastre, relativement saillant et qu'il serait plus juste d'appeler contre-fort, d'une combinaison ingénieuse, savante même, et enrichi de moulures tantôt horizontales, tantôt verticales, qui se pénètrent réciproquement. Ces contre-

forts en miniature se terminent au sommet par de véritables glacis, à travers lesquels pénètre une des moulures inférieures de la corniche. A cette partie du monument succède ce que l'on peut à bon droit appeler la corniche du socle, partie importante à tous égards, composée de moulures parfaitement étudiées, parfaitement rendues, et au milieu desquelles on distingue une gorge profonde, décorée d'une branche de vigne. Le sculpteur n'a eu garde d'oublier qu'il était en plein pays vignoble, et le raisin vient figurer ici, c'est-à-dire dans la partie la plus visible de la croix, avec un véritable à-propos : c'est d'abord un hommage rendu à la plante précieuse dont vit toute une contrée du pays bourguignon ; c'est placer ensuite la plante elle-même sous la protection immédiate de la Providence.

Jusqu'à la naissance de la corniche (on peut s'en assurer en consultant la coupe horizontale du socle faite sur A—B de l'élévation), la disposition a été rigoureusement observée. A partir de ce point, cette disposition est encore, il est vrai, conservée, mais les faces ou pans changent d'axe et, par cette superposition différente, produisent des saillies accidentées, des angles rentrants et sortants, dont l'aspect, et surtout le jeu d'ombre qui en résulte, sont d'un effet surprenant, bien qu'un peu compliqués. Sur la partie supérieure de la corniche, sur le glacis ou talus, se pose la base même de la colonne de la croix. Elle est conçue selon le système décoratif du socle, c'est-à-dire à huit faces, procédant par intersection, et donnant comme résultat des saillies ingénieuses et des ombres variées. Le milieu a reçu une assez profonde entaille de forme carrée, dans laquelle s'emboîte rigoureusement le fût de la croix. (Voyez le profil de la partie F au dixième de l'exécution.)

Ici il est bon de signaler l'emploi de charmantes consoles, soutenues d'écussons, et qui avaient pour but de porter les quatre symboles des évangélistes : l'Ange, l'Aigle, le Lion et le Bœuf ; mais les consoles seules sont présentement en place ; les figures sculptées ont disparu, à l'exception de l'une d'elles, que l'on peut voir bien mutilée, par exemple, et loin de sa place primitive, dans le jardin du presbytère. Malgré cela, la disposition des figures symboliques, sur les jolies consoles dont nous venons de parler, n'est pas douteuse, ni autre que celle montrée par la gravure ; des trous ou entailles de scellement se voient encore sur la plate-forme des consoles et viennent suffisamment l'indiquer. (Voyez la coupe horizontale selon C—D.)

La base de la colonne est carrée au départ ; mais les angles sont promptement abattus, pour rentrer dans le principe adopté des pans coupés. Des moulures ou bandes horizontales traversent la base à deux reprises avant d'arriver au fût proprement dit, composé de huit faces irrégulières entre elles.

Vient ensuite la bague saillante et à fines moulures qui sépare le fût des branches de la croix. Nous avons encore des regrets à exprimer au sujet de cette partie importante du monument de Santenay. Comme les symboles sculptés des évangélistes, les branches de la croix font défaut à cette heure, ou, pour être plus exact, sont remplacées par d'autres branches sans caractère, nulles comme décoration, et qui ne sont plus en harmonie avec la base si étudiée, si riche du monument. Cependant, le crucifix que nous montrons dans la gravure n'est pas de notre invention ; des fragments du Christ et des branches primitives, conservés dans le jardin du presbytère, fragments bien incomplets et bien ruinés, il est vrai, nous ont permis d'opérer une restitution que nous pouvons, sans hésitation, certifier exacte.

Telle est, aujourd'hui, la croix de Saint-Jean de Santenay, œuvre remarquable, on peut le dire, de composition, de style et d'exécution ; mais, par malheur, incomplète et mutilée. Aussi, ne saurions-nous mieux faire, en terminant cette notice, que de former des vœux pour qu'un jour ou l'autre on restitue à ce gracieux monument ce qui lui manque, c'est-à-dire l'image du Christ, les branches de la croix et les quatre symboles des évangélistes placés au sommet du socle. Si nos vœux se réalisent, les habitants du vieux village bourguignon pourront se flatter de posséder, au grand complet, une des belles croix de cimetières élevées pendant la fin du XVe siècle.

C. SAUVAGEOT.

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

123. CARDEVACQUE (DE) et TERNINCK. — L'ABBAYE DE SAINT-VAAST. Monographie historique, archéologique et littéraire de ce monastère, par MM. A. DE CARDEVACQUE et A. TERNINCK, membres de la Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais. — Deuxième volume, in-4° de 260 pages et 6 planches dont l'une, double, représente la vue générale de l'église abbatiale de Saint-Vaast, bâtie en 1259, exécutée d'après divers dessins et gravures et sur le plan en relief des Invalides. Ce second volume contient la suite de la deuxième partie, c'est-à-dire les Annales du monastère sous l'administration de ses abbés, de 1598 à 1792, et les troisième et quatrième parties, consacrées à l'intérieur de l'abbaye, son temporel, son cérémonial et l'état de ses revenus, ses droits, prérogatives, seigneuries et échevinages. — Le troisième volume, qui reste à paraître, terminera l'ouvrage. Prix de chaque volume.. 10 fr.

124. CAZALIS DE FONDOUCE. — DERNIERS TEMPS de l'âge de la pierre polie dans l'Aveyron. La Grotte sépulcrale de Saint-Jean d'Alcas et les dolmens de Pilande et des Costes, par P. CAZALIS DE FONDOUCE, ingénieur, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 84 pages et de 4 lithographies.. 4 fr.

125. CHALON. — QUELQUES jetons des receveurs de Bruxelles, au XIVe siècle, par R. CHALON. In-8° de 10 pages et d'une planche.

126. CHALON. — SCEAU du Magistrat de Saint-Pierre, à Maestricht, par RÉNÉ CHALON. In-8° de 3 pages.

127. CHAMPFLEURY. — HISTOIRE de la Caricature antique, par CHAMPFLEURY. In-18 de XX-248 pages et d'un grand nombre de vignettes intercalées dans le texte. — Préface : l'Art et la Nature. Les Assyriens et les Égyptiens ont-ils connu le comique. Preuves que les Égyptiens se sont servis de l'art satirique. Aristote ennemi du satirique. Le peintre Pauson. Peintres de scènes domestiques, d'animaux, de paysages. Peintres comiques? De la caricature proprement dite, l'atelier du peintre. Parodie d'Énée et d'Anchise, Grylles. Caprices et chimères. Anthologie, lumière dans la question. Caricature de Caracalla. Vases antiques. Étroite couture de l'homme et de l'animal. Priape. Ce qu'on peut penser de la représentation grotesque d'un potier. La légende des pygmées. Préexcellence de la satire écrite dans l'antiquité. Graffiti. Caricature du Christ. Caricatures gauloises. Le dieu Risus. Du rire. Humour et archéologie.

128. CHARDON. — Amateurs d'art et collectionneurs manceaux du xviie siècle. Les frères Fréart de Chantelou, par Henri Chardon, avocat, membre de la Société française d'archéologie. In-8° de 202 pages. — Famille et jeunesse des Fréart de Chantelou. Les Fréart sous l'administration de De Noyers, surintendant des bâtiments. Les Chantelou depuis la chute de De Noyers jusqu'à la Fronde. Les Chantelou pendant la Fronde. Les Chantelou depuis la fin de la Fronde jusqu'à l'administration de Colbert. Les Chantelou et le Bernin. Dernières années des Chantelou. La collection de M. de Chantelou après sa mort. Appendice : Autres amateurs d'art manceaux du xviie siècle. M. de Charmois.

129. CHIERICI. — Tre iscrizioni e nuovi scavi dell'agro brescellese (trois inscriptions de nouvelles fouilles de la province de Brescello), par Gaetano Chierici. In-8° de 17 pages.

130. CHOISY. — Note sur la courbure dissymétrique des degrés qui limitent au couchant la plate-forme du Parthénon, par A. Choisy, élève ingénieur des ponts et chaussées. In-8° de 7 pages.

131. CIROT DE LA VILLE. — Origines chrétiennes de Bordeaux, ou Histoire et description de l'église de Saint-Seurin, par l'abbé Cirot de la Ville, chanoine honoraire, professeur à la faculté de théologie de Bordeaux. Livraisons 1 à 17. Grand in-4° de xi et 324 pages illustrées de gravures sur bois et de 11 photographies, et planches gravées par MM. Jules de Verneilh et le baron de Marcuessac. Chaque livraison de cet ouvrage qui doit en avoir 20............ 2 fr.

132. COCKS. — Guide de l'étranger à Bordeaux et dans le département de la Gironde, par Charles Cocks. Nouvelle édition, revue et augmentée, précédée d'une notice sur le palais de l'Exposition. In-16 de vii-291 pages et de 4 planches qui représentent : la cathédrale, le théâtre, le palais de justice et le pont de Bordeaux. — Histoire de Bordeaux : périodes romaine, barbare, française et anglaise. La Réforme. Guerres de religion. Émigration. Parlement. L'Empire. Révolutions de 1830 et de 1848. Aperçu général de Bordeaux. Constructions en bois et en pierres. Antiquités. Tumulus et anciennes routes romaines. Aqueducs romains. Anciennes églises. Édifices du Moyen-Age. Anciens châteaux. Églises modernes. Chapelles. Temples. Cimetières. Établissements publics et charitables. Musées. Bibliothèques. Sociétés savantes. Artistes. Établissements industriels. Mœurs, superstitions, usages et costumes du peuple. Langage. — Libourne. Saint-Émilion. Royan. La Réole. Arcachon.. .... 2 fr.

133. COFFINET. — Iconographie. Recherches archéologiques et historiques sur les attributs de saint Antoine, par l'abbé Coffinet, chanoine titulaire de la cathédrale de Troyes, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 46 pages et de 3 planches qui représentent deux statues en pierre de saint Antoine, des xve et xvie siècles, et un chapiteau du xve siècle conservé au musée de la ville de Troyes. — Légende de saint Antoine. Explication des différents attributs donnés au saint. Le lion. La bêche. Le feu. Le pourceau. Le tan. La sonnette. Le bâton. Le chapelet. Le livre ouvert.

134. Commission archéologique du département de la Côte-d'Or. Rapports et délibération sur les travaux qui s'exécutent en ce moment à l'église Notre-Dame de Dijon. In-4° de 12 pages.

135. Commission des monuments et documents historiques et des bâtiments civils du département de la Gironde. Table alphabétique et analytique des matières contenues dans les comptes rendus de 1840 à 1855. Grand in-8° de 98 pages.. .... 2 fr.

136. Commission des monuments et documents historiques et des bâtiments civils du département de la Gironde. Compte rendu de ses travaux pendant les exercices de 1862 à 1864 et 1865-66. 17e et 18e années. 2 volumes grand-in-8° de 102 et 71 pages accompagnées de gravures

sur bois. — Après une interruption de quelques années, la Commission de la Gironde reprend ses « comptes rendus » intéressants dans lesquels se trouvent des notices et rapports de M. DE CASTELNAU D'ESSENAULT sur les peintures murales de la Sauve, les églises de Tresses et d'Uzeste, etc.; de M. LÉO-DROUYN sur diverses églises, les peintures murales de l'église de Birac, et le projet de restauration de la façade de Ste-Croix de Bordeaux; de M. LABAT sur les peintures murales de l'église de Cabanac; de M. DURAND sur l'église et le cimetière fortifiés de Marcamp; de M. DESPAX, curé de Barsac, sur son église et sur des haches en bronze trouvées dans le canton de Pauillac; de M. DELFORTRIE sur des fouilles opérées à Nujons et à Duras, etc. A chaque volume se trouve jointe une livraison du DICTIONNAIRE géographique de la Gironde dressé sous les auspices de la Commission des monuments historiques du département, par M. J. RECLUS, précédé d'une préface, d'une introduction et d'une étude géographique et historique. Chaque volume avec la livraison du Dictionnaire........ 2 fr.

137. CONGRÈS pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église, tenu à Paris en novembre et décembre 1860. Procès-verbaux. Documents. Mémoires. Grand in-8° de 125 pages à 2 colonnes. — Du rhythme qui convient au plain-chant, par A. KUNC. De la restauration du chant grégorien, par l'abbé RAILLARD. Véritable caractère de la musique d'église, par l'abbé de LA TOUR. Plan d'un enseignement pratique et général du plain-chant et de la musique d'église, par DELORT. Enseignement du plain-chant et de la musique dans les séminaires de Nantes, par MARTINEAU. Du chant et de la musique dans les églises des villes et des campagnes, par l'abbé de LA TOUR. Note sur l'état du chant dans la collégiale de Saint-Quentin, par MASSART. Note sur la musique d'église dans le diocèse de Verdun, par A. YUNG. Extrait d'une dissertation sur les moyens de restituer le plain-chant, par l'abbé BRUMARRE. De l'état actuel de la musique sacrée dans le diocèse de Bayeux, par LAIR de BEAUVAIS. Actes épiscopaux concernant la musique d'église, deux observations, par AVY.. 5 fr.

138. CORBLET. — LE POUR ET LE CONTRE sur la culpabilité des Templiers, par l'abbé J. CORBLET. In-8° de 56 pages.

139. COURNAULT. — DE L'USAGE des Rouelles chez les Gaulois, par CHARLES COURNAULT. In-8° de 4 pages et d'une planche.

140. COUSSEMAKER (de). — L'ART HARMONIQUE aux XIIe et XIIIe siècles, par Ed. de COUSSEMAKER, correspondant de l'Institut, de plusieurs académies et sociétés savantes. In-4° de 304 pages de texte, 105 pages de monuments, 123 pages de traductions en notation moderne et le fac-simile en couleur du manuscrit de Montpellier. — Prolégomènes : Description du manuscrit de Montpellier. Des plus anciennes compositions harmoniques. Des plus anciens documents sur la musique harmonique. — Première partie : Origine, composition de la musique harmonique. Des compositions harmoniques appelées déchant ou double, triple, quadruple. De leurs différentes espèces et de leur caractère distinctif. De l'art d'écrire la musique harmonique aux XIIe et XIIIe siècles. De la mélodie, de l'harmonie, de la tonalité, du rhythme dans les compositions harmoniques des XIIe et XIIIe siècles. De la mesure dans les compositions harmoniques des XIIe et XIIIe siècles. De la notation employée dans les compositions du manuscrit de Montpellier. Coup d'œil général sur les compositions harmoniques religieuses et séculières. — Deuxième partie. Musiciens harmonistes : Déchanteurs. Compositions des déchanteurs. Les didacticiens considérés comme compositeurs. Compositions des didacticiens. Trouvères harmonistes. Compositions des trouvères harmonistes. Appendice. — Troisième partie. Monuments : Compositions en notation originale. Traductions en notation moderne.......................... 40 fr.

141. CUAZ. — RECHERCHES historiques sur l'architecte de l'église de Brou, Jehan Perreal, « Essai biographique » par M. DUFAY. Rapport de M. CUAZ, substitut, à la Société d'Émulation de l'Ain. In-8° de 16 pages.

142. DARCEL. — LES ARTISTES NORMANDS aux Salons de 1865, 1866 et 1867, par ALFRED DARCEL, attaché à la conservation des Musées impériaux. In-16 de 63, 52 et 47 pages; chaque brochure........ 1 fr. 25

143. DAVY DE CUSSÉ. — RECUEIL des signes sculptés sur les monuments mégalithiques du Morbihan, relevés et réduits au pantographe, par L. DAVY DE CUSSÉ. Première livraison. In-8° de 1 page de texte et de 25 planches........ 3 fr.

144. DES MOULINS. — A PROPOS d'un livre de M. CHARLES MARIONNEAU, intitulé : « Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux », par CHARLES DES MOULINS, membre de l'Académie de Bordeaux. In-8° de 23 pages.

145. DESNOYERS. — NOTICE sur un sceau de l'église de Saint-Aignan d'Orléans, par l'abbé DESNOYERS, vicaire général, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 21 pages et d'une planche.

146. DEVIC. — ÉTUDES sur les IIe et VIIIe livres des « Commentaires de César », pour servir à l'histoire des Bellovaques, des Ambianois et des Atrébates, par l'abbé DEVIC. In-8° de VII-113 pages et de 3 cartes........ 2 fr. 50

147. DOGNÉE. — LES SYMBOLES antiques. L'œuf, par EUGÈNE DOGNÉE, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 48 pages et d'une planche. — Égypte, Inde, Perse et Chaldée, Phénicie et Assyrie. Chine et Japon. Grèce, Gaule, Rome........ 1 fr. 50

148. DROUYN. — LA GUYENNE militaire. Histoire et description des villes fortifiées, forteresses et châteaux construits dans le pays qui constitue actuellement le département de la Gironde pendant la domination anglaise, par LÉO DROUYN, professeur de dessin au lycée impérial de Bordeaux, membre de plusieurs académies et sociétés savantes. 2 volumes grand in-4° avec 150 gravures sur métal et de nombreuses gravures sur bois dans le texte. Ouvrage presque entièrement épuisé........ 250 fr.

149. DUHAMEL. — L'ÉGLISE de Saint-Maurice d'Épinal. Étude archéologique, par L. DUHAMEL, archiviste du département des Vosges. In-8° de 34 pages et de 2 dessins dans le texte.

150. DUPUY. — HISTOIRE de saint Martin, évêque de Tours, par l'abbé ACHILLE DUPUY, curé d'Assay-Grazay, ancien professeur au petit séminaire de Tours. Troisième édition, revue et corrigée. In-8° de XXVIII-504 pages. — Introduction. Première partie : Vie de saint Martin. Deuxième partie : Culte de saint Martin. Saint Martin et ses panégyristes français..... 5 fr.

151. DUREAU. — NOTES bibliographiques pour servir à l'étude de l'histoire et de l'archéologie, publiées par ALEXIS DUREAU, membre de plusieurs sociétés savantes. In-12 de 276 pages. — Ouvrages publiés en France. Sociétés savantes de la France. Journaux et périodiques français. Archives. Bibliographies. Sociétés savantes de l'étranger. Journaux et ouvrages publiés à l'étranger. Table alphabétique des 3,370 noms de lieux, de personnes et d'objets mentionnés dans ce volume.

152. ÉCREMENT. — ESSAI historique sur la ville et l'abbaye de Luxeuil, par L. ÉCREMENT. In-8° de 168 pages. — Introduction. Étymologie du nom de « Luxeuil ». Domination romaine. Saint Colomban. Son apostolat (VIe siècle). Sa fondation du monastère de Luxeuil. Ses succes-

seurs. Destruction de l'abbaye par les Sarrasins (731). Reconstruction de l'abbaye par Pépin. Priviléges accordés à Luxeuil par les papes. Situation des habitants de la seigneurie de Luxeuil vis-à-vis de leur seigneur. Droits politiques et droits féodaux. Transformation spirituelle et complète du monastère au XVI[e] siècle. Décadence au XVII[e]. La Révolution. — Réponse à la Truite du Breuchin.. 3 fr. 50

153. ESPINAY (D'). — Les Cartulaires angevins. Étude sur le droit de l'Anjou au Moyen-Age, par G. d'Espinay, juge d'instruction à Saumur. In-8° de VII-338 pages. — Introduction. Du Comté d'Anjou. Origine de l'ancien droit de l'Anjou. Des seigneurs ecclésiastiques. Des seigneurs laïques et des droits seigneuriaux. De l'état des personnes. De la propriété. De la transmission de la propriété. Du mariage et de ses effets civils. De la puissance paternelle, de la tutelle et du bail féodal. Des successions. Des donations. Des contrats. De la procédure et du droit pénal. Conclusion. Pièces justificatives.................................. 5 fr. 50

154. ESQUIÉ. — Note sur une peinture récemment découverte à l'église Saint-Sernin de Toulouse, par Esquié. In-8° de 11 pages et d'un dessin de la peinture découverte.

155. FILLON et DE ROCHEBRUNE. — Poitou et Vendée. Études historiques et artistiques, par B. Fillon et O. de Rochebrune, publiées en livraisons, grand in-4°, ornées de gravures sur métal et de bois dans le texte. L'ouvrage complet, qui formera 2 volumes, contiendra 125 gravures à l'eau-forte tirées sur le même papier que le texte.................... 80 fr.

156. FILLON. — Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe, exécutées pour le Poitou, l'Aunis et le pays nantais, publiés par Benjamin Fillon. In-4° de 23 pages.

157. FINOT. — Le Tapis du sanctuaire de Saint-Urbain de Troyes, par J.-P. Finot. In-8° de 7 pages.

158. FLEURY. — Les Manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Soissons, étudiés au point de vue de leur illustration. 1 volume grand in-4° de 166 pages avec 16 planches lithographiées et 30 lettres gravées dans le texte; texte et dessins par Édouard Fleury, correspondant du Ministère de l'instruction publique, membre de plusieurs sociétés savantes. 20 fr.

159. FOUCHIER (DE). — Sphragistique roussillonnaise. Iconographie des sceaux autrefois en usage dans les comtés de Roussillon et de Cerdagne, par E. de Fouchier, capitaine d'infanterie, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 92 pages et de 7 planches de sceaux. — Avant-propos. — Première partie : Sceaux du clergé. Sceaux du métropolitain. — Deuxième partie : Sceaux des laïques. Résumé.

160. FRESQUET. — Étude sur les statuts de Marseille au XIII[e] siècle, par R. de Fresquet, avocat, professeur à la faculté de droit d'Aix. In-8° de 171 pages. — Introduction. — Première partie. Droit public et administration municipale : Des magistrats et des conseils de la commune. Finances et revenus. Impôts. Règlement de voirie. Expropriation pour cause d'utilité publique. Organisation judiciaire. Agents auxiliaires de la justice. Notaires. Avocats. Huissiers. Condition des personnes au point de vue du droit public. Juifs. Lépreux. Bannis. Étrangers. — Deuxième partie. Droit privé : Organisation de la famille. Mariage. Puissance paternelle. Tutelle. De la propriété et des obligations contractuelles au point de vue du droit civil. Des successions ab intestat ou testamentaires. Droit commercial terrestre et maritime. Règlements sur les métiers. Police de la navigation. — Troisième partie. Procédure civile et droit pénal.. 2 fr. 50

161. FROEHNER — La Colonne Trajane, décrite par W. Froehner, texte accompagné d'une carte de l'ancienne Dacie et illustré par Jules Duvaux. In-8° de xvi-168 pages et de nombreuses planches et dessins sur bois.. 5 fr.

162. GABORIT. — Études élémentaires sur l'architecture, la sculpture et la peinture, depuis les Grecs jusqu'à nos jours, par l'abbé P. Gaborit, professeur d'archéologie au petit séminaire de Nantes. In-12 de 280 pages et de 28 planches. — Introduction. — Architecture : architecture grecque. Architecture romaine. Moyen-Age. Constructions byzantines. Architecture des xie et xiie siècles. Période ogivale. Renaissance. Architecture à notre époque. — Sculpture : De ses lois. La sculpture dans l'antiquité, au Moyen-Age en France, à la Renaissance. La Renaissance en Italie. — Peinture : De ses lois spéciales. La peinture dans l'antiquité, dans les catacombes, dans les basiliques d'Italie. Écoles de Florence, de Venise, de la Lombardie. Écoles allemande, flamande, hollandaise, espagnole, anglaise. La peinture en France. La peinture décorative. Les vitraux. Les enluminures de manuscrits, etc........................ .... 3 fr.

163. GALITZIN. — La Vie et légende de monsieur Sainct Françoys. Nouvelle édition publiée par le prince Augustin Galitzin. In-8° de viii-215 pages. — Avertissement. Sy commence le prologue de la vie de monseigneur sainct Françoys. La Vie et légende de Monsieur Sainct Françoys : Sensuyt comment le benoist Françoys conversa en ce monde lui estant en habit de sécularité. Sensuyt comment sainct Françoys se convertit du tout à Dieu et comment il repara trois églises. Comment par la grâce de Dieu l'ordre de sainct Françoys fut trouvé. et comme sa reigle fut aprouvée. Comment l'ordre de monseigneur sainct Françoys acrut et comment le pape Innocent aprouva la reigle. De l'austérité de monseigneur sainct Françoys, et comment il trouvoit consolation en toutes créatures. Comment sainct Françoys estoit rempli d'humilité et de toute obédience. Et comment Dieu condescendoit à tous ses devotz desirs et volontés. De la ferveur et charité de sainct Françoys et du desir qu'il avoit de souffrir martire, etc. 2 fr. 50

164. GALLES. — Tumulus et dolmen de Kercado (Carnac), par René Galles. — Tumulus et dolmen du Rocher (Plougoumelen), par L. Galles. In-8° de 8 pages et de 4 planches. 50 c.

165. GALLES. — Fouilles du mont Saint-Michel en Carnac, faites en septembre 1862, par René Galles, sous-intendant militaire, membre de la Société polymathique du Morbihan. In-8° de 15 pages et de 5 planches.. 0 fr. 75 c.

166. GALLES et MAURICET. — Découverte d'un dolmen sépulcral sous le tumulus de Kergonfals (Morbihan), par René Galles et le docteur A. Mauricet. In-8° de 9 pages et de 5 planches.. 0 fr. 75 c.

167. GAUGUIÉ. — La Charente communale illustrée. Archéologie. Sciences. Arts. Agriculture. Industrie. Commerce. Poésie. Légendes. Histoire. Biographies. — Ouvrage rédigé par une société de gens de lettres. Rédacteur en chef, Alcide Gauguié, professeur d'histoire et de littérature au lycée impérial d'Angoulême. Cette publication formera trois volumes grand in-8°, qui paraîtront par livraisons de 30 à 32 pages et de 3 gravures chacune. Le premier volume comprendra l'arrondissement d'Angoulême ; le second, de Cognac et de Barbezieux ; le troisième, de Ruffec et de Confolens. — Chaque livraison........................ 1 fr.

168. GERMOND DE LAVIGNE. — Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal, par A. Germond de Lavigne. Grand in-18 de xxviii-819 pages et de cartes et de plans. — Renseignements généraux. Première section : Provinces basques, Castille, Asturies. Deuxième section : Navarre et Nouvelle-Castille. Troisième : Catalogne et Aragon. Quatrième : Madrid et ses environs. Cinquième : Nouvelle-Castille et Andalousie. Sixième : Royaume de

Valence. Septième : Iles Baléares. Huitième : Estramadure. Neuvième et dernière section : Royaume de Portugal. Cartes et plans.. 15 fr.

169. GEVREY. — HISTOIRE de Vesoul, par ALFRED GEVREY, juge suppléant au tribunal civil de Gray. In-8° de 112 pages. — Comprend les recherches sur la fondation de la ville et son histoire jusqu'à la création de sa mairie par Charles-Quint. — La seconde partie contiendra l'histoire de Vesoul depuis 1540 jusqu'à la conquête de la Franche-Comté par Louis XIV (1674); et la troisième, depuis la réunion à la France jusqu'à nos jours.

170. GRÉSY. — ÉTUDE historique et paléographique sur le Rouleau mortuaire de Guillaume des Barres, comte de Rochefort, grand sénéchal du roi Philippe-Auguste, décédé au couvent de Fontaine-les-Nonains (près Meaux), le XXII mars MCCXXIII; accompagnée d'une planche chromo-lithographiée d'après le monument original, et de trois dessins sur bois, par EUGÈNE GRÉSY, membre de plusieurs sociétés savantes. Petit in-folio de 31 pages. Cartonné.......... 25 fr.

171. GRILLON DES CHAPELLES. — ESQUISSES biographiques du département de l'Indre, ou Aperçu historique sur la principauté de Déols, baronnie, comté et marquisat et enfin duché de Châteauroux (ancien Bas-Berri), par GRILLON DES CHAPELLES, secrétaire général du département de l'Indre. Trois volumes in-12 de XLVIII-418, 441 et 473 pages. — Compte rendu analytique, par DESPLANQUE. Notices : Brennus, Léocade et saint Ursin. Sainte Rodème. Rémistan. L'abbé Bernon. Renaud de Châtillon. Blanche de Castille. Le cardinal de Châteauroux. Guillaume et André de Brosse. Guy de Chauvigny. Agnès Sorel. Les serviteurs bas-berruyers de Charles VII et de Louis XI. Louis d'Ars. Charlotte d'Albret. L'amiral de Brion. Les duchesses. La famille d'Étampes du Berri. Le président Le Coigneux. La princesse de Condé. Du Vergier de Hauranne. René Grillon. Les poëtes, jurisconsultes, historiens du Bas-Berri. Les représentants de l'Indre aux assemblées révolutionnaires. Histoire des princes de Déols, seigneur de Chasteau-Raoulx, composée par frère Jehan de La Gogue, prieur de Saint-Gildas. Notes. — Les trois volumes.. 9 fr.

172. GUILHOU. — LES ÉVÊQUES de Cahors. Coup d'œil général sur l'histoire du Quercy et des évêques de Cahors, suivi du tableau synoptique des évêques, d'après les inscriptions historiques du château de Mercuès, par l'abbé ADOLPHE GUILHOU, ancien professeur de belles-lettres. In-8° de 138 pages.—La Gaule avant Jésus-Christ. Les cultes païens. Périodes mérovingienne, carlovingienne et capétienne. Les croisades. Les Valois. Lutte contre les Anglais (XIV[e] et XV[e] siècles). La Renaissance: guerres d'Italie. Les derniers Valois : guerres religieuses. Les Bourbons. Événements précurseurs de la Révolution. — Les évêques de Cahors. Notes historiques. Esquisse hagiologique du Quercy. Notions diverses sur le diocèse ancien de Cahors. 1 fr. 75

173. HAMON. — NOTRE-DAME-DE-FRANCE ou Histoire du culte de la sainte Vierge en France, depuis l'origine du christianisme jusqu'à nos jours, par l'abbé HAMON, curé de Saint-Sulpice. Volumes VI et VII formant le complément de cet ouvrage. Le tome VI, in-8° de II-566 pages, contient les provinces ecclésiastiques de Besançon et de Lyon. Le tome VII, in-8° de III-559 pages, contient les provinces ecclésiastiques d'Avignon, d'Aix et de Chambéry. — M. le curé de Saint-Sulpice vient de terminer son grand ouvrage sur Notre-Dame-de-France. Jusqu'à ce jour il y avait eu des histoires privées de quelques sanctuaires de la sainte Vierge, mais jamais ce culte n'avait été présenté dans son ensemble. Les âmes tendres et même les savants tiendront à se procurer ce bel ouvrage, fruit de tant de recherches et de travaux. Les sept volumes se vendent séparément ou ensemble. Le volume.. 6 fr.

174. HELLIS. — LA PRISON de Jeanne d'Arc, à Rouen, par HELLIS. In-8° de 19 pages.. 1 fr.

175. HUCHER. — L'ART GAULOIS ou les Gaulois d'après leurs médailles, par E. HUCHER, membre de plusieurs sociétés savantes. Livraisons 1 à 8. Grand in-4° de 30 planches représentant les médailles des différentes peuplades gauloises avant César et du temps de César. — « L'Art gaulois » paraît par livraisons de 10 planches chacune, et comprendra 10 livraisons. L'ouvrage entier.. 30 fr.

176. HUCHER. — CALQUES DES VITRAUX peints de la cathédrale du Mans. Ouvrage renfermant : 1° les calques ou les réductions des verrières les plus remarquables sous le rapport de l'art et de l'histoire ; 2° l'inventaire descriptif de tous les vitraux de cette cathédrale ; publiés sous les auspices de Mgr Fillion, évêque du Mans, par EUGÈNE HUCHER, membre de plusieurs sociétés savantes. Ouvrage complet publié en 10 livraisons formant un volume in-plano de 100 planches toutes coloriées, avec texte historique et descriptif.............................. 450 fr.

177. HUCHER. — VITRAUX PEINTS de la cathédrale du Mans. Ouvrage renfermant les réductions des plus belles verrières et la description complète de tous les vitraux de cette cathédrale; publié sous les auspices de Mgr Fillion, évêque du Mans, par E. HUCHER. Un volume grand in-folio de 82 pages de texte et de 20 planches dont 18 doubles, extraites du grand ouvrage de M. Hucher et donnant les ensembles des principales verrières. Prix, avec les 20 planches coloriées.. 90 fr.
Avec les 20 planches noires.. 50 fr.

178. HUYSMANS. — VOYAGE illustré en Espagne et en Algérie. 1862. Notes, impressions et 175 croquis originaux, d'après nature, dessinés à la plume sur pierre, par J.-B. HUYSMANS, peintre. In-8° de 240 pages. — Première partie : Bordeaux, son musée et sa cathédrale. Bayonne. Pampelune, la cathédrale, le cloître del Sagrario, l'hôtel de ville. Saragosse, la cathédrale San-Salvador, la tour neuve, le palais de l'Aljaferia. Tudela. Madrid, palais des Cortès, le musée Royal, le Palais-Royal, le musée des Armures, la statue de Corvantès, le musée de Sculpture. Tolède. Séville. Cadix. Grenade, etc. — Seconde partie : Oran. Tlemcen. Alger. Blidah. Gorges de la Chiffa. Marseille.. 6 fr.

179. JOUGLAR. — MONOGRAPHIE de l'abbaye du Mas-Grenier ou de Saint-Pierre de la Cour, diocèse de Montauban, antérieurement de Toulouse ; accompagnée de notices sur les prieurés simples de Verdun-sur-Garonne, Aucanville, Saint-Césert, Lagraulet, Saint-Sardos, Bourret, Finham, Montbartier, Goffas, Auvillar; les églises paroissiales du Mas-Grenier, Savenez, Beaupuy ou Belpech et Montbéqui; et les chapelles de Saint-Jean de Quinsac, Saint-Pierre de Mauvers, Saint-Léonard et Sainte-Marie de Brivecastel et autres, qui dépendaient de cette abbaye; et suivie de chartes et de documents inédits, avec plan et vue des bâtiments conventuels, par A. JOUGLAR, notaire, membre de plusieurs sociétés savantes. In-12 de VI-310 pages. 6 fr. 50

180. — JOURNAL de la Société d'archéologie et du Comité du Musée lorrain. Quatorzième année. 1865. In-8° de 223 pages, de 5 planches et carte. Mémoires et communications : Tombe d'Isabelle d'Autriche, duchesse de Lorraine, à Kœnigsfelden, par A. BENOIT. Voyage de l'abbé Desmarais en Lorraine, en 1680, par le même. Pierre Gringore, par H. LEPAGE. Voies romaines occidentales de la cité des Leuci, par F. GAUDÉ. Claude-Joseph Voirin, peintre ordinaire de Léopold, par E. OLRY. Commanderie de Saint-Jean du Vieil-Titre, par H. LEPAGE. Usage des Rouelles chez les Gaulois, par CHARLES COURNAULT. Inscriptions lapidaires lorraines, par L. BENOIT. Pierres tombales de l'église de Vic-sur-Seille, par le même. Fondation d'Anne de Lorraine, par A. SCHMIT. Manuscrit de Philippe de Gueldres, par A. DIGOT. — Chronique. Musée lorrain.. 2 fr. 50

181. JUSSIEU (DE). — NOTE sur un chant politique et religieux en patois savoisien du XVIe siècle, par DE JUSSIEU, archiviste de la Savoie, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 7 pages.. 50 c.

182. LABARTE. — HISTOIRE des arts industriels au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance, par JULES LABARTE. Texte. Tomes III et IV formant le complément de cet important ouvrage. 2 volumes in-8° de 718 et 825 pages avec vignettes, comprenant : Peinture, Ornementation des manuscrits, Peinture sur verre, Émaillerie, Mosaïque, Peinture en matières textiles, Damasquinerie, Art céramique, Verrerie, Art de l'armurier, Horlogerie, Mobilier civil et religieux, et terminés par une table détaillée des matières contenues dans les 4 volumes du texte et les 2 atlas. Ce magnifique ouvrage, 4 volumes in-8° et les 2 atlas in-4°................ 360 fr.

183. LABARTE. — QUEL NOM l'or émaillé a-t-il reçu des Grecs dans une haute antiquité? Réponse au mémoire de M. DE LASTEYRIE, ayant pour titre : « L'électrum des anciens était-il de l'émail ? » par JULES LABARTE. In-4° de 36 pages.

184. LA FAYE DE L'HOPITAL (DE). — DESCRIPTION archéologique et historique de la cathédrale de Clermont, par DE LA FAYE DE L'HOPITAL, membre de plusieurs sociétés savantes. In-16 de 120 pages et d'une planche qui représente la vue générale de la cathédrale de Clermont, prise du côté septentrional.

185. LAMBERT. — ESSAI sur la numismatique gauloise du nord-ouest de la France, par ED. LAMBERT, conservateur de la bibliothèque de Bayeux, membre de plusieurs sociétés savantes. Seconde partie. In-4° de 138 pages et de 20 planches. — Introduction. Première, deuxième et troisième périodes : Types primitifs des monnaies gauloises, monnaies gallo-grecques et armoricaines, médailles gallo-romaines, épigraphiques, autonomes, avec des noms de peuples et de chefs. Considérations particulières sur certaines attributions monétaires qui sont susceptibles d'un nouvel examen, depuis la publication de la première partie. Considérations sur la valeur de certains symboles figurés sur les médailles gauloises de la contrée armoricaine. Explication des planches. Tableau des principales découvertes de monnaies gauloises, qui ont eu lieu depuis les rives de l'embouchure de la Seine jusqu'à celles de la Loire. Cette seconde partie.. 15 fr.

186. LANGLOIS. — LE MONT ATHOS et ses monastères, par VICTOR LANGLOIS. Petit in-folio de 117 pages et d'une carte du mont Athos. — Préface. Histoire de la montagne sainte. Monastères et Skytes. Archives des monastères : Documents en langue grecque, documents en langue slave. Bibliothèques des monastères : Inventaires des manuscrits grecs, slaves et georgiens ; Notice sur les manuscrits du mont Athos. Bibliographie. Voyageurs occidentaux, russes, serbes et géorgiens.

187. LA NICOLLIÈRE (DE). — ÉGLISE royale et collégiale de Notre-Dame de Nantes. Monographie historique et archéologique, par STÉPHANE DE LA NICOLLIÈRE. In-8° de IX-438 pages et de 6 planches. — Avant-propos. Introduction : Le fondateur. Chapitres divers : Antiquité d'une église de la Vierge à Nantes. Alain Barbe-Torte, fondateur de Notre-Dame. Le Prieuré. Règlement de la maison des pauvres de Notre-Dame. Sceau du chapitre de Notre-Dame. Fondations. Prix d'une messe et honoraires des assistants au XIVe siècle. Tombeau du duc Pierre II à Notre-Dame. Bibliothèque de la Collégiale. Luminaire, cloches, orgues et la psalette de Notre-Dame. Feu de la Saint-Jean. Origine de la procession de la Fête-Dieu à Nantes. Dignitaires et chanoines de l'église royale et collégiale de Notre-Dame de Nantes, de 1325 à 1790. — Pièces justificatives.. 10 fr.

188. LAPLACE. — NOTICE historique et archéologique sur Sainte-Foi de Morlaas et les monuments gallo-romains, romans, gothiques de Taron (Basses-Pyrénées), par l'abbé L. LAPLACE, curé de Bassillon. In-16 de 85 pages et d'un plan de l'église de Sainte-Foi.

189. LASSUS. — MONOGRAPHIE de la cathédrale de CHARTRES. Atlas publié en 9 livraisons grand in-folio, contenant ensemble 72 planches magnifiquement exécutées en gravure sur acier, chromolithographies et héliographies. 37 planches sont consacrées à l'architecture et à la sculpture; 33, presque toutes en couleur, à la peinture sur verre, et 2, également en couleur, à la peinture murale. Prix de l'atlas, entièrement terminé maintenant.............. 160 fr.

190. LASTEYRIE (DE). — BERNARD PALISSY. Étude sur sa vie et sur ses œuvres, par FERDINAND DE LASTEYRIE, membre de l'Institut. Grand in-8° de 20 pages............ 1 fr. 75

191. LASTEYRIE (DE). — L'HISTOIRE DU TRAVAIL à l'Exposition universelle de 1867, par FERDINAND DE LASTEYRIE, membre de l'Institut. In-8° de 59 pages. — Revue des objets exposés dans les parties française et étrangère de la galerie de l'Histoire du Travail, depuis les temps les plus anciens jusqu'à la fin du XVIIIe siècle........................ 2 fr.

192. LEBEURIER. — DESCRIPTION de la cathédrale d'Évreux, accompagnée d'une vue générale et d'un plan géométrique de la cathédrale, par l'abbé LEBEURIER. In-18 de 37 pages.

193. LEBEURIER. — LE MÉMORIAL historique des évêques, ville et comté d'Évreux, écrit au XVIIe siècle, par le batelier d'Aviron, publié pour la première fois et annoté, par l'abbé P.-F. LEBEURIER, chanoine, archiviste de l'Eure. In-8° de V-206 pages. — Nom et origine d'Évreux. Description du comté et de l'évêché d'Évreux. État, développements de la ville, ses couvents, ses paroisses en 1400. Apostolat de saint Taurin sous le pape saint Clément. Superstitions des Druides. Incursion des Scythes. Destruction d'Évreux. Fondation de l'abbaye de la Croix Saint-Leufroy. Incursions des Normands (998). Fondation de l'abbaye de Saint-Taurin par Richard, comte d'Évreux. Réunion du comté d'Évreux à la France sous Louis IX. Comtes d'Évreux. Évêques d'Évreux.

194. LECOY DE LA MARCHE. — UNE ŒUVRE dramatique au Moyen-Age. Saint Bernard de Menthon, d'après un mystère inédit, par A. LECOY DE LA MARCHE, archiviste aux Archives de l'empire. In-8° de 29 pages.. 1 fr. 25 c.

195. LEDAIN. — JOURNAL historique de DENIS GÉNÉROUX, notaire à Parthenay, 1567-1576, publié pour la première fois et annoté par BÉLISAIRE LEDAIN, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 147 pages.. 3 fr.

196. LE FRANÇOIS. — LES MYSTÈRES des vieux châteaux de France, par une société d'archivistes, sous la direction de A. B. LE FRANÇOIS. Tomes I à III. Grand in-8° de 400 pages environ, chacun, et de nombreuses gravures sur acier et sur bois. Sommaire des trois volumes publiés. Préface des éditeurs. Châteaux de Choisy-le-Roi, d'Anet, d'Amboise, de Loches, de Beaujeu, de Chambord, de Marly, du Parc-aux-Cerfs, de Blandy, d'Offémont, de Bellevue, de Chelles, de Madrid, de Chinon, de Saint-Germain, de Château-l'Évêque, de Château-Gaillard, de Chantilly et de Semblançay. — Chaque volume, 9 fr.; l'ouvrage complet en 8 volumes. 72 fr.

197. LE MARIN DE TYR. — LA FRANCE avant César. Origines gauloises. Géographie, religion, mœurs. Étymologies des anciens noms, par LE MARIN DE TYR. Première et deuxième livraisons. In-4° de II-92 pages. — Préliminaire. Les Ibériens. La Celtique en France. L'Aquitaine ou Gascogne. La Celtibérie ou Narbonnaise. La Ligurie ou Viennaise. La seconde Aquitaine. La Belgique. La Celtique rouennaise. La Celtique sénonaise. La Séquanie ou Franche-Comté.

Table géographique des anciens noms de peuples et de chefs-lieux. Le règne des Géants; triades religieuses. Le règne des Génies; la Création. Le règne des Héraclides; Hermès-Hercule. Le règne des Grecs; les initiations. Les sacrifices humains; la divination. Le gouvernement; l'ordre équestre. Les États; les Massaliots. Les mœurs et la parure; les productions. Les festins, le luxe. Les noms d'hommes et de lieux; les familles. Table synoptique des anciens noms Helléno-Phéniciens. — Chaque livraison .... 2 fr.

198. LENOIR. — STATISTIQUE MONUMENTALE DE PARIS. Cartes, plans et dessins par ALBERT LENOIR, architecte, membre du Comité des arts et monuments. Atlas in-folio formant deux volumes in-folio contenant ensemble 269 planches gravées dont une partie en couleur, et accompagné d'un volume de texte descriptif in-4°. Ouvrage entièrement terminé.

199. LÉVRIER. — HISTORIQUE de l'abbaye de Celles, par GABRIEL LÉVRIER. In-8° de 41 pages .... 1 fr. 50 c.

200. LINAS (DE). — LA CROSSE abbatiale d'Étrun, par CHARLES DE LINAS, membre de la Commission des antiquités départementales du Pas-de-Calais. In-8° de 12 pages et de 3 planches dont une en couleur .... 3 fr.

201. LINAS (DE). — Émaux champlevés de l'école Lotharingienne. Notice sur un reliquaire appartenant aux religieuses Ursulines d'Arras, par CHARLES DE LINAS. Grand in-4° de 64 pages et de 5 planches dont 3 coloriées .... 22 fr.

202. LINAS (DE). — NOTICE sur cinq anciennes étoffes tirées de la collection de M. Félix Liénard, de Verdun, par CH. DE LINAS. In-8° de 28 pages de texte et de 3 planches in-4° en noir, avec un second exemplaire des planches coloriées à la main, à très-petit nombre. 8 fr.

203. LOUDUN. — LES DEUX PAGANISMES, par EUGÈNE LOUDUN. L'antiquité. In-18 de xxv-459 pages. — Introduction. — Première partie, Dieu et l'Ame : traditions conservées, idées de l'antiquité sur Dieu, l'immortalité de l'âme, Socrate. Notes. — Deuxième partie, la morale : principe de la morale, les grands hommes, caractères de la sagesse antique. Notes. — Troisième partie, la société : l'état dans le monde païen, la Grèce, les Romains, le mariage, la femme, l'esclavage, les étrangers, la société. Notes .... 3 fr. 50 c.

204. MAHUL. — CARTULAIRE et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne, par M. MAHUL, ancien député de l'arrondissement de Carcassonne. — Volume cinquième, in-4° de 774 pages avec cartes et dessins dans le texte. Ce cinquième volume, avant-dernier de l'ouvrage, contient les communes du canton de Saint-Hilaire et celles du canton est de la cité de Carcassonne; le Cartulaire spécial de la cité de Carcassonne et celui de l'inquisition de Carcassonne. Des notices historiques et statistiques comprenant les monographies spéciales et complètes de l'enceinte de la cité de Carcassonne et de l'église cathédrale de Saint-Nazaire. Prix de ce volume et des quatre précédemment publiés, chacun .... 15 fr.

205. MALÈGUE. — ALBUM des tapisseries de l'église de la Chaise-Dieu, par M. HIPPOLYTE MALÈGUE, membre de la Société académique du Puy. In-4° oblong de 52 pages de texte descriptif et de 22 planches lithographiées d'après les photographies de l'auteur .... 18 fr.

206. MANAVIT. — NOTICE historique sur l'église des Dominicains de Toulouse, précédée de quelques faits sur Saint-Thomas-d'Aquin, par A. MANAVIT, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 71 pages, d'une planche qui représente la façade orientale du mausolée de Saint-Thomas d'Aquin et du plan du monument. — Notice historique. Départ de saint Thomas

pour Lyon. Causes véritables de sa mort. Division du corps du saint. Ses diverses translations. Donation du corps de saint Thomas aux Dominicains de Toulouse. Translations des reliques de saint Thomas à Toulouse. Fondation de l'ordre des Frères-Prêcheurs. Fondation de l'église. Consécration solennelle. Description de l'église des Dominicains. Monument de Saint-Thomas-d'Aquin. Pièces justificatives. — Éloge de A. Manavit, par A. d'Aldéguier...... 1 fr. 50 c.

207. MÉMOIRES de la Société DUNKERQUOISE pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts. X^e^ et XIe volumes, années 1864-1865 et 1865-1866. 2 volumes in-8° de 477 et 416 pages, contenant la fin d'un mémoire très-important de M. DE BERTRAND sur le port et le commerce maritime de Dunkerque au XVIIIe siècle; la marine dunquerquoise avant le XVIIe siècle, par M. V. DERODE; notices sur des antiquités celtiques ou gallo-romaines du nord de la France, par M. L. COUSIN, président de la Société; notice sur le peintre espagnol Goya, traduite de l'espagnol, par M. ALARD; etc. Chaque volume.. 6 fr.

208. MÉMOIRES de la Société impériale des sciences, d'agriculture et des arts de LILLE. Troisième série, volumes I, II et III, années 1864, 1865 et 1866. 3 volumes in-8° de 488, 868 et 679 pages avec gravures. Ces volumes contiennent, outre des articles sur les sciences et l'agriculture, le Ier une notice de M. HOUZÉ DE L'AULNOIT sur un tableau de Van Dyck, appartenant aux hospices de Lille; une notice historique sur le canal de Roubaix et une histoire de la fabrique de Roubaix, par M. LEURIDANT; le IIe, des Souvenirs d'Athènes, par M. HINSTIN, la seconde partie des états de Lille, par M. LE COMTE DE MELUN, et une lettre sur la peinture à fresque, par M. MOTTEZ; le IIIe, des recherches sur l'authenticité d'un livre de croquis attribué à Michel-Ange Buonarroti, par M. BENVIGNAT, avec 4 *fac-simile* d'écriture, une description de deux médailles, Aquilius, Sabinus et Mirabeau, par E. VAN HEUDE, avec une planche, etc.

209. MÉMOIRES de la Société d'archéologie lorraine. Seconde série. VIIe volume. 1865. In-8° de 404 pages et de 9 planches et cartes. — L'église d'Allamps, par E. OLRY. Voies romaines de l'arrondissement de Sarrebourg, par L. BENOIT. Mémoire sur l'emplacement de la bataille gagnée par Jovain sur les Germains, dans la Lorraine, par A. DIGOT. Poésies populaires de la Lorraine. Le bienheureux Jean de Vandières, par A. DIGOT. Recherches sur l'emplacement et la disposition d'ensemble du château du duc Raoul, à Nancy, par MOREY. Numismatique de la Lorraine allemande, par L. BENOIT. L'hôpital de Revigny, par J. GAUDÉ. Trésor de l'abbaye de Prum, par A. DIGOT. Notice sur l'église de Champ-le-Duc (Vosges), par le même. Répertoire archéologique des cantons de Colombey et de Toul-Sud, par E. OLRY..... 3 fr. 50 c.

210. MÉMOIRES de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne. Année 1865. In-8° de 108 pages.

211. MÉMOIRES de la Société des antiquaires de l'Ouest. Tomes XXIX et XXX. Années 1864 et 1865. 2 volumes grand in-8° de 450 et 522 pages, et de 18 et 26 planches. — Époques antéhistoriques du Poitou, ou recherches et études sur les monuments de l'âge de la pierre recueillis dans les cavernes, le diluvium et les ateliers celtiques en plein air de cette contrée, par BROUILLET. Études physiques et historiques sur le littoral vendéen compris entre Saint-Gilles-sur-Vic et Bourgneuf-en-Retz, par CH. DE SOURDEVAL. Notice sur des sépultures antiques et mérovingiennes, par BEAUCHET-FILLEAU. Notice sur la station romaine de Prætorium, par le docteur ÉLIE DE BEAUMONT. Notice sur le château de Montreuil-Bellaye, par GEORGES D'AVIAU DE PIOLANT. Notice sur les vicomtes de Thouars de la famille de ce nom, par HUGUES IMBERT. Chaque volume.. 8 fr.

212. MENESSON. — HISTOIRE de la Capelle en Thiérache, depuis l'époque la plus reculée

jusqu'à nos jours, par Eugène Menesson. In-8° de 142 pages et d'une vue ancienne de La Capelle, d'après John Peeters. — Première époque : Origine. Sainte Grimonie. Moyen-Age. — Deuxième époque : Fondation de la forteresse. Siéges de 1494, 1636 et 1637, 1650 et 1656. — Troisième époque : Régime féodal. Démolition de la forteresse. Période révolutionnaire. Église. Statistique. Coutumes. Notes et éclaircissements........................ 2 fr. 50 c.

213. MÉNARD. — Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de l'Ouest, pendant l'année 1866, par Ménard, secrétaire. In-18 de 12 pages.

214. MÉTIVIER. — Monaco et ses princes, par Henri Métivier. Deux volumes in-8° de x-457 et 383 pages, et du tableau généalogique de la maison souveraine des Grimaldi, princes de Monaco. — Avant-propos. Origine de Monaco. Les Sagotins au port d'Hercule. Jules César. Le christianisme à Monaco. Légende de sainte Dévote. Charlemagne. Les Sarrasins en Provence. Origine de Giballin et des Grimaldi. Donation de Monaco à Grimaldus. Établissement des Grimaldi à Gènes. Traités entre les comtes de Provence et les Génois. Gouvernement de Gênes. Souverains et souveraineté de Monaco. Une visite à Monaco au xixe siècle : De Nice à Monaco. Le palais. La ville. Le port. La campagne. — Pièces justificatives. — Les deux volumes.. 10 fr.

215. MUSET. — Notice historique sur l'église de Sainte-Colombe, près La Flèche, par l'abbé Muset, curé de cette église. In-8° de 67 pages et d'une vue de l'ancienne église de Sainte-Colombe. — Se vend au profit de l'église.

216. NICOLAS. — Études sur les Évangiles apocryphes, par Michel Nicolas. In-8° de xxiv-438 pages. — Préface. Introduction. Première partie : Évangiles apocryphes, judaïsants. Deuxième partie : Évangiles apocryphes antijudaïsants. Troisième partie : Évangiles apocryphes orthodoxes. Appendice.. 7 fr. 50 c.

217. Notice sur le couvent des Jacobins de Toulouse. In-12 de 108 pages, d'un plan du couvent des Jacobins et d'un titre en couleur. — Partie historique. Partie descriptive : Église. Salle capitulaire. Chapelle Saint-Antonin.

218. ODORICI. — Il Baptistero di Parma descritto da Michele Lopez. Note di F. Odorici. Grand in-8° de 19 pages.

219. ORIEUX. — Études archéologiques dans la Loire-Inférieure, par Orieux, agent voyer inspecteur. Arrondissement de Nantes et de Paimbœuf. In-8° de 140 pages et de 16 planches. — Première partie, époque gauloise ou celtique : Des menhirs, dolmens, tumulus et autres monuments. Deuxième partie, époque gallo-romaine : ports Sicor et Brivats, ruines gallo-romaines, briques à rebords, voies romaines. Troisième partie, architecture religieuse du Moyen-Age : style roman, de l'ogive, des monuments du style de transition et du style ogival, fonts baptismaux et bénitiers, sculptures chrétiennes, architecture civile et militaire : mottes de donjons et fortifications en terre, châteaux et ruines de châteaux, manoirs et maisons.

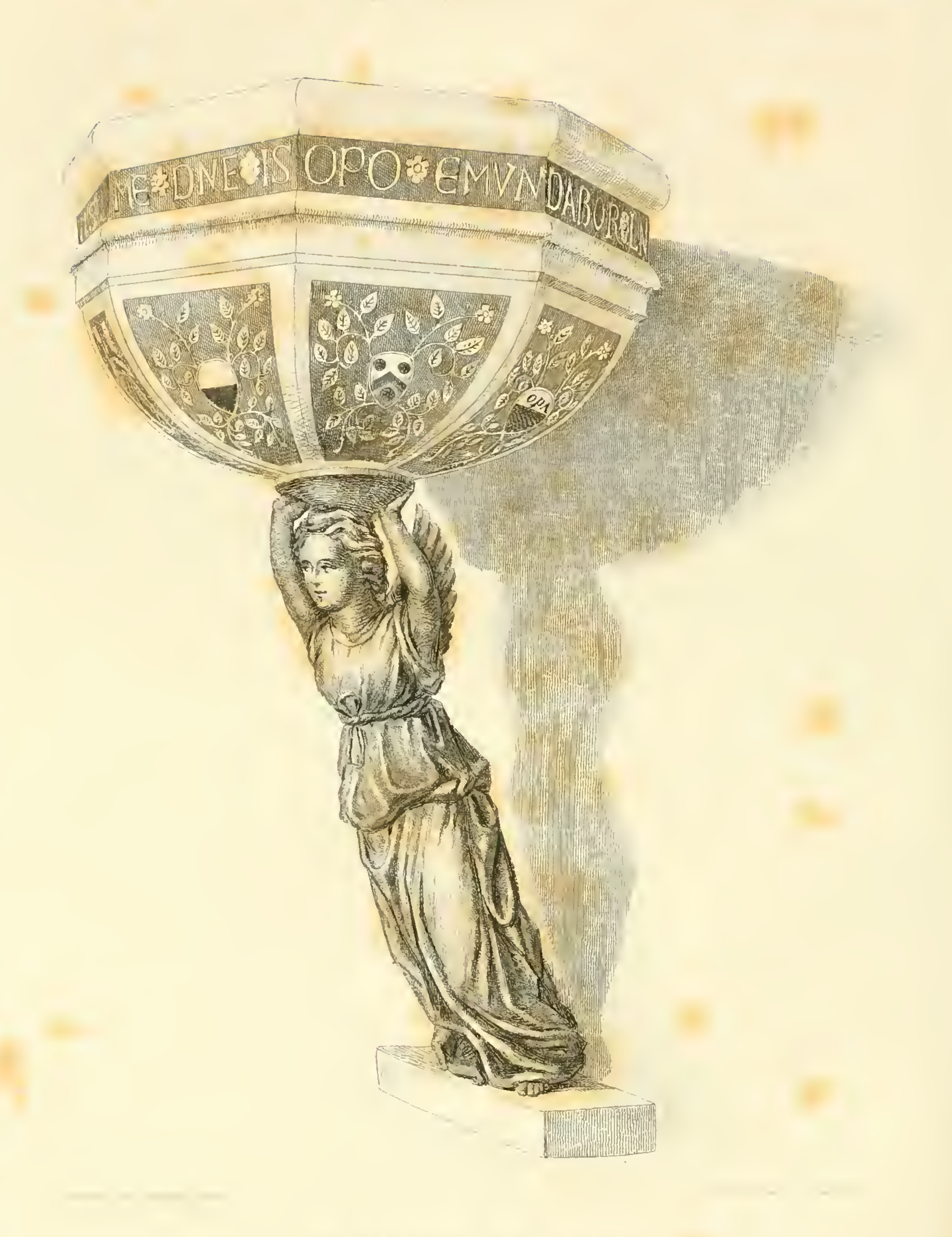
220. OURGAUD. — Notice historique sur la ville et le pays de Pamiers, ancien royaume de Frédélas, par Jacques Ourgaud, ancien maire de Pamiers. In-8° de iv-295 pages et de 6 planches qui représentent des sceaux, les anciens édifices de Pamiers et l'ancienne église du Mercadal. Introduction. Origine et antiquité de la ville de Pamiers. De saint Antonin et des coutumes, franchises et libertés du royaume de Frédélas. Des abbés et des religieux de Saint-Antonin de Pamiers. Chartes et chroniques, à l'appui des faits historiques rapportés dans cette « Notice ».. 5 fr. 50 c.

221. PARKER. — The Architectural Antiquities of the city of Wells. (Antiquités architecturales de la ville de Wells), par J.-H. Parker, membre honoraire de la Société archéologique de Somerset, etc. 1 volume in-8° relié de 91 pages et de 29 planches gravées sur bois, et un petit album de même format contenant seize photographies, sous le titre de « Illustrations des antiquités architecturales de la ville de Wells. »

222. PARKER. — A Concise Glossary of terms used in Grecian, Roman, Italian, and gothic architecture (Glossaire résumé des termes usités en architecture, grecque, romane, italienne et gothique), par J.-H. Parker. Nouvelle édition revue. Un volume in-12 de 312 pages illustrées de très-nombreuses et de très-fines gravures sur bois, relié à l'anglaise. Cet ouvrage est un abrégé du « Glossaire d'Architecture » publié en 3 gros volumes in-8° par le même auteur. — Prix.. 10 fr.

---

223. HISTOIRE GÉNÉRALE DE PARIS. — Collection de documents fondée avec l'approbation de l'Empereur par M. le baron Haussmann, sénateur, préfet de la Seine, et publiée sous les auspices du conseil municipal. — La première partie de cet important ouvrage, que nous avons omis d'annoncer à sa place alphabétique, comprend : 1° Introduction, un volume grand in-4° de 223 pages, 2° Topographie historique du vieux Paris, région du Louvre et des Tuileries, par Adolphe Berty, historiographe de la ville, un volume grand in-4° de xxxi-336 et xxiii pages de texte, orné de dix gravures sur bois et de vingt-deux planches gravées sur métal et accompagné de deux plans grand in-folio. — L'introduction, après la publication du rapport de M. le baron Haussmann et de la réponse de l'Empereur, expose le plan de la collection, les précédents historiques avec pièces justificatives, donne la liste des membres du conseil municipal de Paris, de la commission et de la sous-commission des travaux historiques instituées par arrêté de M. le sénateur préfet de la Seine. — La topographie du vieux Paris, après avoir rappelé, dans une courte préface, les premiers essais tentés de restitution topographique depuis 1322, et indiqué la méthode suivie par l'auteur, se divise en dix chapitres dont voici les titres : Paroisses, Fiefs, Quartiers, Aspect général. — Espace compris entre la rue des Poulies et la place du Carrousel. — Origine du château du Louvre. — Histoire du vieux Louvre. — Description du vieux Louvre et des fortifications voisines. — Le Louvre sous François Ier. — Le Louvre sous Henri II. — Le Louvre sous François II, Charles IX et Henri III. — Espace compris entre l'enceinte de Charles V, la rue Saint-Honoré, l'enceinte bastionnée et la Seine. — Quai des Tuileries, Enceinte bastionnée, Emplacement du château et du jardin des Tuileries. — Des appendices terminent le volume. Les planches sur métal donnent des plans et des vues tirés principalement de plans, gravures et dessins anciens de François Quesnel, Israël Sylvestre, Jacques Cellier, etc., et du célèbre retable du Palais de Justice, attribué à J. van Eyck, qui fournit la vue de Paris la plus ancienne qui existe. Les deux plans in-folio sont ceux de l'emplacement occupé par les palais des Tuileries et du Louvre. Le prix des deux volumes in-4° et de l'atlas des deux plans est, sur papier ordinaire, de 75 fr., sur papier vergé, de 100 fr. L'introduction seule se vend séparément.. 12 fr.



A LA CATHEDRALE DE SIENNE

L'ÉGLISE CATHÉDRALE DE SIENNE

ET SON TRÉSOR

D'APRÈS UN INVENTAIRE DE 1467

Dès le XIe siècle, une église cathédrale, dédiée sous le vocable de la Vierge Marie, existait dans la partie élevée de la colline sur laquelle s'étend la ville de Sienne. On s'occupa très-probablement de la reconstruction de cette église au commencement du XIIIe siècle; ce qui est certain, d'après les documents qui existent dans les archives de la république de Sienne et dans celles du Dôme, c'est qu'en 1229 on travaillait à l'église qui subsiste aujourd'hui et que sa coupole fut terminée en 1264 [1]. Le marbre noir et le marbre blanc employés dans la construction et alternant d'assise en assise témoignaient déjà de la magnificence que les Siennois voulaient donner à leur cathédrale. L'ossature du monument étant achevée, ils appelèrent, en 1266, Nicolas de Pise et lui commandèrent cette chaire de marbre (il Pergamo) qui joua un si grand rôle dans la renaissance de la sculpture et qui est admirée comme l'un des plus beaux ouvrages de ce grand artiste. Nicolas

1. Les dates que nous donnons ici sont constatées par de précieux documents conservés dans les archives de Sienne et que M. le Dr Gaetano Milanesi a publiés, dans ses « Documenti per la storia dell' arte Senese ». Le très-regretté fondateur des « Annales archéologiques » a déjà parlé de l'église de Sienne, (tome XVI, p. 338); n'ayant pas eu connaissance de ces documents et ne pouvant affirmer la date de la construction de l'église que par les règles de l'archéologie, il l'avait fixée aux premières années du XIIIe siècle; on voit qu'il ne s'était pas trompé et que son jugement était bien sûr.

avait été aidé dans l'exécution de cette œuvre par Arnolfo et Lapo, ses élèves, et par Jean, son fils. Celui-ci resta longtemps à Sienne et l'on croit qu'il donna le dessin de la façade du Dôme qui ne fut néanmoins élevée qu'au XIV[e] siècle.

En 1317, on allongea le chœur de l'église de manière à l'étendre au-dessus du Baptistère de Saint-Jean, bâti dans une partie inférieure de la colline[1]. Cependant, en 1339, les Siennois voulurent avoir une cathédrale d'une beaucoup plus grande dimension, et ils commencèrent à élever perpendiculairement au dôme une vaste construction qui devait former la nef du nouveau temple dont l'ancien n'aurait plus été que le transsept. Mais, en 1356, ce grand travail, dont quelques parties subsistent encore, fut abandonné, et l'on en revint à l'idée d'achever l'ancien Dôme. A partir de cette époque et pendant tout le cours du XIV[e] siècle et du XV[e], les meilleurs artistes peintres et sculpteurs furent appelés à l'enrichir de leurs travaux. Dès 1339, on avait commencé à recouvrir le pavé du temple d'une mosaïque de marbre où sont reproduits une foule de sujets composés avec art et dessinés magistralement; ce travail fut continué avec ardeur; il ne fut achevé qu'au XVI[e] siècle. C'est certainement ce qui a été fait de plus beau en ce genre[2].

A un temple aussi magnifique il fallait nécessairement un riche mobilier; les Siennois, sans s'arrêter à la dépense, en poursuivirent l'exécution avec ardeur. Les autels furent surmontés de tableaux commandés aux premiers maîtres, on éleva dans l'église un grand nombre de statues de marbre et de bois, et le trésor s'enrichit de statuettes et de groupes d'argent, de divers instruments du culte d'un grand prix et d'ornements sacerdotaux en riches étoffes ornées de sujets brodés.

Il reste, malheureusement, bien peu de chose de toutes ces belles œuvres. La richesse des matières employées, les malheurs des temps et surtout le changement du goût en ont entraîné la perte; mais des inventaires conservés dans les archives du Dôme peuvent en quelque sorte les faire revivre. Celui de 1467, écrit en italien, est le plus complet, sinon le plus ancien; nous l'avons donc choisi pour en donner la traduction. Nous ajouterons dans des notes les renseignements que nous avons tirés de ces archives sur la date de l'exécution des principales pièces et sur les artistes qui les ont produites. Presque tous les tableaux d'autel ont été remplacés au XVI[e] siècle par des

1. Sur ce baptistère, consulter les « Annales archéologiques, » tome XIX, p. 297.

2. M. Didron a donné dans les « Annales » une description de ce pavé. A l'aide de documents empruntés aux Archives du Dôme, nous en avons fourni une étude plus complète dans notre « Histoire des arts industriels au Moyen-Age », tome IV, p. 305.

peintures traitées dans le goût de cette époque; nous dirons, quand il nous aura été possible de le découvrir, ce que sont devenues les anciennes œuvres décrites dans l'inventaire.

INVENTAIRE.

Au nom de Dieu tout-puissant et glorieux, de sa très-sainte mère toujours vierge, la madone sainte Marie, protectrice spéciale de la magnifique, glorieuse et excellente ville de Sienne, des princes des apôtres messire saint Pierre et messire saint Paul, des vénérables et très-glorieux martyrs Ansano, Savino, Victor et Crescenzio, du très-glorieux confesseur saint Bernardino de Sienne, de la très-glorieuse vierge sainte Catherine de Sienne et généralement de toute la cour du Paradis.

On va mettre en ordre par écrit dans ce livre tout l'inventaire du Dôme et de l'œuvre de sainte Marie de Sienne, fait du temps du magnifique et illustre chevalier messire Savino (fils) de Matteo (qui était fils) d'Antonio (fils) de Guido, très-digne administrateur de l'œuvre du Dôme, transcrit et revu de nouveau par les citoyens soussignés Lorenzo (fils) de Domenico de Rocchi, Fortino (fils) de Lorenzo (qui était fils) de maître Marco et Pietro (fils) de Pietro (qui était fils) d'Antonio (fils) de Pietro réviseurs élus et chargés de collationner et de refaire ledit inventaire.

Ensuite on décrira séparément les objets du reliquaire dans la chapelle et dans le tabernacle dudit reliquaire dans la sacristie.

Commencé le dixième jour d'avril MCCCCLXVII, du temps de messire Savino, nouvel administrateur du Dôme, et d'abord :

Une figure d'argent à l'image de Notre-Seigneur ressuscité, tenant en main une bannière d'argent, sur un piédestal de bois couvert de palmettes d'argent; pèse net l'argent 12 livres 4 onces [1].

1. Cette figure du Christ sortant du tombeau fut exécutée de 1443 à 1446 (Archives du dôme de Sienne, libro rosso nuovo, page 52) par Giovanni et Lorenzo Turini, fils d'un célèbre orfévre de Sienne, Turino di Sano. Giovanni était né en 1384; il s'acquit d'abord une grande réputation pour ses émaux translucides sur relief; mais il ne se borna pas à faire de l'orfévrerie et devint bientôt un sculpteur de mérite. On peut en juger par ce fait qu'en 1417 les Siennois confièrent à lui et à son père l'exécution de deux des six bas-reliefs de bronze qui décorent les fonts du baptistère de Saint-Jean. Ils représentent la Nativité et une prédication du Précurseur dans le désert. Ces bas-reliefs, placés à côté des quatre autres, qui furent faits par les premiers sculpteurs du xve siècle, Donatello, Ghiberti et Giacomo della Quercia, peuvent soutenir la com-

Une figure d'argent à l'image de Notre-Dame enlevée au ciel sur un trône, avec six petits anges autour; piédestal d'argent émaillé, où est reproduite l'histoire de Notre-Dame; petite clef de fer et clavettes de bois; l'argent pèse net 69 livres 6 onces[1].

Une figure d'argent à l'image de saint Pierre; il est nimbé et tient dans la main des clefs et un petit livre; piédestal d'argent. Elle pèse 20 livres 5 onces[2].

Une figure d'argent à l'image de saint Sano sur piédestal d'argent émaillé; il tient d'une main une petite châsse d'argent, et, de l'autre, une bannière d'argent; il a sur l'épaule un rond formé de verres liés ensemble; petite clef à vis en argent pour fixer ladite figure sur le piédestal. Le tout pèse 27 livres.

Une figure d'argent à l'image de saint Victor sur piédestal d'argent émaillé, avec la vis de dessous en fer. Pèse en tout 25 livres 9 onces[3].

Une figure d'argent à l'image de saint Crescenzio sur piédestal d'argent émaillé, avec vis en fer. Le tout pèse 21 livres 3 onces[4].

Une figure d'argent à l'image de saint Savino, tenant à la main une crosse d'argent; piédestal d'argent émaillé, avec vis et plaque de fer au-dessous. Le tout pèse 23 livres et 2 onces[5].

Une figure d'argent à l'image de saint Bernardino, la tête nimbée et tenant en main un Yhu émaillé (une tablette avec le monogramme du Christ en lettres d'émail) et une paire de lunettes en argent à côté. Le tout pèse 29 livres 9 onces[6].

paraison et permettent d'assigner un rang distingué à Giovanni Turini et à son frère parmi les artistes de ce temps. Ils firent également pour les fonts trois des statuettes qui séparent les bas-reliefs : la Charité, la Justice et la Prudence. (Documenti per la storia dell' arte Senese, t. II, p. 86.)

1. Ce groupe placé sur le maître-autel du Dôme fut exécuté par Giovanni Turini seul, en 1431. (Archives du Dôme, libro giallo, p. 111.) Il fut volé dans l'église. (Libro giallo, p. 111; Debitori, creditori dal 1441 al 1457, p. 87.)

2. Francesco fils de Pietro, orfévre de Sienne, avait commencé cette statuette en 1454. Mais il mourut avant de l'avoir achevée. En 1464, on la donna à terminer à Gennaro Francesco del Germano. (Archives du Dôme, Libro dell' Agnolo, p. 175.)

3. La statuette de saint Victor fut exécutée, en 1416, par Giovanni Turini et par son père Turino di Sano. (Archives du Dôme, Lib. rosso; Debitori creditori ad annum, p. 117; Entrata Escita ad annum, p. 6.)

4. Cette figure était encore une œuvre de l'orfévre Turino di Sano et de son fils Giovanni; elle fut exécutée en 1424. (Lib. Debitori e credit. ad annum, p. 56.)

5. Cette figure fut exécutée, en 1414, par Ambrogio fils d'Andrea; Giovanni Turini fut chargé de faire les émaux du piédestal. (Archives du Dôme, Lib. rosso, Debit. credit.. p. 108; Libr Entrata Escita, p. 18.)

6. La statuette de saint Bernardino fut commandée, en 1454, à Francesco fils d'Antonio,

Une petite châsse d'argent pour le bras de saint Jean-Baptiste, avec pied et pierres précieuses au nombre de 113, savoir : perles tant grosses que moyennes 41, et les pierres, saphirs, balais, émeraudes et rubis 72. Elle pèse 51 livres, une petite table de bois fixée au fond étant comprise dans le poids[1].

Un ostensoir tout d'argent émaillé et doré pour porter le corps du Christ à la procession, avec le croissant d'or au milieu, un verre cristallin et une petite clef d'argent. Le tout pèse 18 livres et 8 onces[2].

Un bras d'argent sur un piédestal d'argent épais et émaillé; il renferme le bras de saint Sano; il pèse 3 livres 3 onces.

Un reliquaire d'argent blanc et doré avec quelques émaux; il contient le couteau de saint Pierre et pèse en tout 5 livres.

Une paix d'or donnée par le pape Pie avec la figure de Notre-Seigneur. c'est-à-dire, d'un côté, la Piété avec un ange derrière, et, de l'autre côté. Notre-Dame et saint Jean l'évangéliste; 128 perles et 32 pierres fines de différentes espèces; chaîne d'or avec deux crochets aux bouts. Elle pèse en tout 2 livres 6 onces[3].

Une couronne d'or pour Notre-Dame que donna le pape Pie; elle est enrichie de pierres fines, c'est-à-dire balais, émeraudes et saphirs, au nombre de 31, et de 144 perles; il n'y manque qu'une seule pierre. Le tout pèse 2 livres 3 onces.

Une mitre avec trois couronnes, laquelle se nomme « il regno », avec deux bandes noires et petite croix d'argent au bas; c'est un don du pape Pie; elle pèse en tout 2 livres 9 onces.

Une croix d'argent sur piédestal, et crucifix tout d'argent émaillé. avec deux figures tout d'argent sur les côtés de ladite croix; quinze perles, deux grosses, et les autres petites. Le tout pèse 16 livres 11 onces.

orfèvre, et ne fut terminée qu'en 1459. (Libro Entrata Escita, p. 3; Libro delib. E. 6. p. 60.)

1. La châsse fut exécutée en 1466 par Francesco fils d'Antonio et compagnie, orfèvres. (Mémoriale rosso, p. 251 et 253.) Un tube de verre apporté de Venise avait été acheté 6 livres 16 sols (Libro delle due rose dal 1466 al 1476, p. 12), pour y placer sans doute la sainte relique.

2. Cet ostensoir, qui reçoit dans l'inventaire le nom de tabernacolo, avait été exécuté par Giovanni et Lorenzo Turini en 1442. (Spedale, Conti correnti N., p. 271.)

3. Le pape Pie nommé dans l'inventaire est Pie II. Il avait donné ce magnifique bijou à l'église de Sienne en 1464. Les Siennois en ont fait présent à la ville d'Arezzo où il est aujourd'hui conservé dans l'église de la Madonna. Les sujets sont rendus sur chaque face par des figurines de haut-relief coloriées d'émail d'un modèle excellent et d'une grande délicatesse d'exécution.

Une croix de jaspe avec un crucifix de ronde-bosse en cuivre doré, sur un piédestal de bois doré[1].

Une grande croix de bois recouverte d'argent épais, avec crucifix et autres figures; on la porte à la procession; boule de cuivre avec pointe de fer pour la fixer sur le manche. Elle pèse en tout 12 livres et 10 onces.

Une croix de bois recouverte d'argent épais, avec beaucoup de figures et une pointe de fer. Elle pèse 10 livres 10 onces sans le piédestal, qui est de bois doré. On la porte pour les morts.

Une croix de bois et de fer recouverte d'argent épais, avec crucifix, boules et figures d'argent doré. Elle pèse 5 livres 3 onces. La tête manque à la figure de saint Pierre.

Une croix de fer recouverte d'argent, avec crucifix et quatre boules d'argent doré. Elle pèse 6 livres 4 onces.

Une grande croix sur piédestal de cuivre doré avec reliques; boules autour.

Une croix avec crucifix de ronde-bosse et piédestal de cuivre doré et émaillé, avec deux figures sur les côtés.

Une croix de cuivre avec un crucifix de cuivre jaune doré; grosse boule de cuivre doré; on la porte à la procession au haut du gonfalon.

Une croix de cuivre doré, avec un crucifix et une grosse boule cassée; on la portait à la procession au haut du gonfalon.

Une toute petite croix d'argent avec piédestal de bois doré; beaucoup de reliques sont conservées dans le bois de la croix.

Une croix avec un crucifix de plomb, sur un piédestal de bois doré : vieux et cassés.

Un grand chandelier d'argent émaillé pour le maître-autel; il pèse 19 livres avec la pointe.

Deux grands chandeliers d'argent émaillé pour le maître-autel; ils pèsent 28 livres 4 onces avec les pointes de bois[2].

Deux chandeliers moyens d'argent émaillé pour le maître-autel; ils pèsent 20 livres 9 onces.

Deux petits chandeliers d'argent émaillé pour le maître-autel; ils pèsent net 13 livres 8 onces.

Deux encensoirs d'argent garnis (de leurs accessoires); ils pèsent 10 livres.

1. Le Christ fut exécuté en 1406 par frère Jacomo del Tonghio, moine de la chartreuse de Magiano. (Archives du Dôme, Libro rosso, Debit. credit. p. 45 et 48.)

2. Ces chandeliers furent commandés, en 1434, à Jacomo fils d'Andreuccio, orfèvre. (Archives du Dôme, Libro delib. E. 5, p. 4, 5, 39 et 44.)

Un encensoir rond à l'antique en argent, provenant du cardinal de Santo-Marciello; il pèse 2 livres 9 onces avec la navette d'argent que donna ledit cardinal de Santo-Marciello.

Deux navettes d'argent émaillé pour l'encens, avec une cuiller d'argent. Le tout pèse 3 livres 6 onces.

Un seau avec un goupillon[1], tout d'argent, pour l'eau bénite ; le tout pèse 5 livres 9 onces.

Deux grands calices avec deux patènes pour le grand autel, tout en argent doré et émaillé. Le tout pèse 11 livres.

Quatorze calices d'argent de diverses sortes, parmi lesquels il y en a un blanc très-petit, et quatorze patènes dont huit sont émaillées et les autres non. Le tout pèse 23 livres.

Dix calices de cuivre doré, parmi lesquels trois sont ciselés et émaillés; sept ont un pied; neuf ont des coupes d'argent; un a sa coupe de cuivre; tous sont dorés ; avec onze patènes, dont huit sont émaillées et les autres non.

Deux grandes burettes[2] d'argent; elles pèsent en tout 2 livres 7 onces.

Quatre burettes d'argent, moyennes; une paire, sans couvercle, est émaillée et aux armes de l'OEuvre; elles pèsent en tout 2 livres 4 onces.

Une paire de petites burettes d'argent cassées, et une boîte à hosties aux armes du cardinal de Santo-Marciello; elles pèsent une livre 7 onces.

Une paire de bassins d'argent, qui furent à l'évêque Carlo; ils portent ses armes et pèsent en tout 5 livres 5 onces[3].

Deux petites aiguières pour lesdits bassins, en argent blanc, avec les armes de l'évêque Carlo; elles pèsent 2 livres 10 onces.

Un bassin d'argent blanc, avec les armoiries de l'Œuvre; il pèse 2 livres 6 onces.

Une aiguière d'argent doré, avec un émail sur le couvercle; elle pèse 1 livre 3 onces.

Une boîte d'argent doré, où est l'onguent de sainte Marie Madeleine; elle pèse 2 livres 3 onces.

Un reliquaire d'argent blanc, avec cristal autour et dessus un bouton de cristal. Il y a dedans des reliques de saint Pierre et de saint Paul.

Un reliquaire d'argent doré, et dedans une figure de ronde-bosse de

1. « Con una pina, » avec une pomme de pin, nom donné au goupillon de la forme qu'il avait sans doute.

2. Lambichi, porte le texte. Lambiceo ou Limbiccio, vase à col étroit, vulgairement alambic.

3. Carlo d'Agnolino, fils de Giovanni d'Angiolo Bartoli, élu évêque de Sienne en 1427, mourut en 1444.

Notre-Dame, d'argent doré; il y a à l'intérieur des cheveux de Notre-Dame et du bois de la vraie croix; il pèse 2 livres 8 onces en tout.

Un reliquaire sur un piédestal d'argent doré à feuillages en relief, avec un crucifix et deux figures sur les côtés; petite coupole de cuivre et de cristal au centre; il pèse en tout 2 livres 7 onces, et renferme les reliques de saint Biagio.

Un reliquaire de bois couvert d'argent doré avec diverses reliques, lequel s'appelle Reliquaire des 40 martyrs.

Deux tablettes de bois doublées d'argent, l'une avec le crucifix et l'autre avec « l'Agnus Dei. »

Une paire de tablettes de verre enrichies d'émaux sur argent, avec diverses reliques de sainte Agnès, de sainte Constance, et autres reliques.

Un grand reliquaire de cuivre avec les armes de l'Œuvre; une petite croix en haut avec deux crucifix; à l'intérieur il y a le voile de la Vierge Marie.

Un grand reliquaire de cuivre avec petits arceaux découpés; on y voit les armes de messire Giovanni, fils de Pietro Ghezi; à l'intérieur sont des reliques de saint Jean-Baptiste.

Un reliquaire de cuivre tout doré; à l'intérieur il y a de la chair de saint Laurent, martyr.

Un petit reliquaire de cuivre tout doré; il y a dessus deux petits anges de cuivre doré qui tiennent une boîte de cuivre doré renfermant la mâchoire de saint Bastiano Benedetto.

Un reliquaire tout de cuivre doré; sur le dessus deux petits anges tiennent un cœur renfermant des reliques de saint Fabiano.

Un reliquaire de cuivre à jour, avec une petite coupole ronde surmontée d'une petite croix.

Une statue de bois de Notre-Seigneur ressuscité, tenant en main une bannière; elle se met sur le grand autel [1].

1. Cette statue était un ouvrage de Lorenzo, fils de Pietro, surnommé Il Vecchietta, à qui elle fut commandée en 1442. (Arch. du Dôme, Libro debit. credit. ad annum, p. 14.) Lorenzo Vecchietta était né en 1402 dans le voisinage de Sienne. Ce fut un artiste universel. Après avoir été orfèvre, il se livra à la peinture et à la sculpture; mais il réussit surtout dans la fonte en bronze. Étant bien jeune encore, il fut admis à concourir avec Ghiberti, Donatello, Brunelleschi, Jacopo della Quercia, Nicolo d'Arezzo, Francesco di Valdambrino et Simone da Colle pour l'exécution des portes de bronze du Baptistère de Saint-Jean de Florence, qui furent adjugées, comme chacun sait, à Ghiberti. La statue de bois dont il est question dans l'article de l'inventaire fut remplacée, au XVI[e] siècle, sur le maître-autel du dôme de Sienne par un autre ouvrage de Lorenzo Vecchietta, un magnifique tabernacle de bronze qu'il avait fait pour l'hôpital de la ville et dont Vasari fait un grand éloge. (Vasari, « Vite di Francesco di Giorgio et di Lorenzo Vecchiotto », Ed. Lemonnier, Firenze, 1848, t. IV, p. 209.) Ce tabernacle se trouve encore aujourd'hui sur le

Un grand crucifix de bois de ronde-bosse; on s'en sert le Vendredi-Saint.

Quatre figures de bois, dorées et peintes, des quatre patrons, ayant en main de petites châsses; ils sont assis [1].

Une couronne de Notre-Dame, d'argent doré, avec perles et verres (pierres fausses) autour, et ayant à l'intérieur un turban de linge roulé; elle pèse en tout 3 livres 8 onces.

Une petite colombe d'argent, qui s'attache à la Notre-Dame du grand-autel.

Une paire de beaux colliers avec un grand « Agnus Dei. » D'un côté est Notre-Dame et, de l'autre, saint Jean et une petite croix; il y a onze petites perles et un grand rameau de corail monté en argent doré; cadre de cristal taillé en croix et un cordon d'argent.

Une paire de colliers d'ambre jaune (avec des grains) au nombre de 123, et un cordon avec deux boutons, dont un de perles.

Trois anneaux d'argent doré massif, avec divers verres et petites perles; ils pèsent 4 onces et un denier; ils sont mis à la main de l'évêque quand il chante la messe.

Une petite croix de jaspe, avec du bois de la vraie croix dedans; messire l'évêque la porte au cou quand il célèbre la messe.

Une petite croix d'argent doré à jour, avec les armoiries de l'évêque Carlo; elle pèse 1 once 1/2.

Une très-belle mitre d'évêque, neuve, fond cramoisi, toute brodée de perles, d'émaux et de verres (des pierres fausses) fixés dessus, et garnie d'argent doré; avec les fanons; elle vient de l'évêque Carlo, et pèse en tout 4 livres 6 onces.

Une mitre azurée, brochée d'or, avec 18 rosettes de perles et verres; les fanons ornés de perles; à savoir en tout : 40 petites croix de perles sans les rosettes, avec 7 petits boutons de perles et glands de soie rose.

Une crosse d'ivoire blanc, avec le baptême de saint Jean au milieu, exécuté en mosaïque; laquelle fut laissée par le cardinal de Santo-Marciello, quand il fut évêque de Sienne.

Une crosse d'évêque d'os blanc, avec un « Agnus Dei » dans un petit coffret

grand autel du Dôme. On y lit cette inscription : OPUS LAURENTII PETRI PICTORIS ALIAS VECCHIETTA DE SENIS, 1472.

1. Ces figures qui représentaient saint Sano, saint Savino, saint Crescenzio et saint Victor, avaient été faites en 1409, par Francesco, fils de Domenico di Valdambrino qui avait aussi concouru avec Ghiberti pour l'exécution des portes du Baptistère de Florence. (Archives du Dôme, Libro creditori deb. dal 1404 al 1419, p. 225.)

rouge en mosaïque à l'antique; (le bâton) en quatre morceaux, dont un de bois.

Une crosse toute d'ivoire; mosaïque de l'Annonciation au milieu; elle est en six morceaux avec les armoiries de messire Carlo.

Un petit coffre d'os, long de deux tiers (de bras [1]), ou environ, avec des figures d'os autour et une chaîne sur le dessus en cuivre; on y renferme la couronne de Notre-Dame et la Paix que donna le pape Pie.

Une Paix d'argent et bois, avec la figure de Notre-Dame; croix autour et une chaîne d'argent doré; elle pèse en tout 1 livre 6 onces.

Un émail sur argent pour chape, avec figure de l'Assomption de Notre-Dame [2].

Deux émaux sur argent, l'un avec l'Annonciation et l'autre avec l'Agneau.

Un émail sur cuivre doré pour chape, avec figure de l'Assomption.

Un émail sur cuivre doré, avec figure en relief de l'Assomption et de deux séraphins; plusieurs verres autour.

Deux coffrets d'os avec diverses figures autour; l'un est long d'un tiers et l'autre d'un quart (de bras), avec une chaîne de cuivre dessus et petites clefs pour fermer.

Un émail sur argent, avec une colombe de perles au milieu; il pèse en tout 1 livre 5 onces.

Un petit tableau tout en marqueterie (fermant) avec une vis d'or; en dedans une petite croix renfermant du bois de la vraie croix.

Une Paix de bois avec la figure de Notre-Dame dans la forme ancienne; il y a diverses reliques autour; elle provient de frère Bartolommeo.

Deux Paix d'os, savoir : l'une avec Notre-Seigneur en croix, et l'autre avec Notre-Seigneur à la colonne, l'une plus grande que l'autre.

Une paire de tablettes d'ivoire qui se ferment (un diptyque), avec un crucifix d'un côté, et de l'autre l'histoire des Mages.

Une grande Paix de bois, avec la figure de la Pietà.

Dix-huit voiles de calices en ortichaccio [3].

Un morceau de soie turque, fond rouge, brodé avec de la soie de plusieurs couleurs à la façon turque, et doublé de soie jaune, avec une croix brodée en or au milieu; on en enveloppe la tête de saint André, apôtre du Christ.

1. Le braccio est de 0^{m} 583.

2. Cet émail, de même que les quatre autres dont la description suit, devait être un fermail de chape.

3. Cette matière était sans doute un tissu tiré de l'ortie, *ortica*, plante commune qui peut donner un fil propre à faire un tissu.

Une armoire avec des peintures d'anges et de saints sur fond d'or; on y serre les reliques de la chapelle et le reliquaire; serrure à trois clefs.

Une figure de bois de ronde-bosse à l'image de saint Jean; elle est placée dans le reliquaire; elle est petite et haute de trois quarts (de bras) ou environ.

DANS LA CHAPELLE DU MILIEU DE LA SACRISTIE.

Un tableau d'autel peint de la figure de Notre-Dame et de celles de plusieurs saints, avec le gradin (sur lequel il repose).

Deux grandes figures sculptées, savoir : Notre-Dame et l'ange.

Un petit ange de ronde-bosse en bois doré devant Notre-Dame; il est attaché en haut, et tient un chandelier.

Au-dessus de l'autel de ladite chapelle un œil-de-bœuf, garni de verres blancs, avec la face de Notre-Dame au milieu [1].

Une figure de bois doré à l'image de saint Jean-Baptiste, haute de deux bras environ, laquelle est posée sur le grand coffre (reliquaire), du bras de saint Jean.

Deux courtines de valescio azuré, avec des franges autour; sur l'une est Notre-Dame, sur l'autre l'ange Gabriel; elles sont attachées à un fer (une tringle) à travers ladite chapelle.

LA SACRISTIE.

Une armoire longue d'environ quinze bras, avec corps d'armoire en bas, surmontée d'une petite voûte peinte à étoiles en dessus et à figures en dessous; elle est divisée en trente petits compartiments, dont plusieurs ont des serrures et un retrait.

Un bassin de marbre avec sculptures antiques et chaîne de cuivre à vis, et au pied un bassin où l'on se lave les mains.

Deux fenêtres de verre en œil-de-bœuf à l'endroit où l'on se lave les mains.

1. Cette verrière était un ouvrage de frère Ambrogio di Bindo, peintre verrier qui fit, en 1411, différentes verrières pour la sacristie et pour l'église. (Archives du Dôme, Libro deb. cred. ad annum, p. 236.)

Un petit ange de bronze doré, avec un petit bassin de marbre sur la tête, pour l'eau bénite ; il est placé à l'entrée de la sacristie et scellé dans le mur à main gauche [1].

Verrières de quatre fenêtres de ladite sacristie, avec les figures des quatre martyrs patrons de la ville [2].

SUIVENT MAINTENANT LES DALMATIQUES [3].

Une paire de dalmatiques de velours cramoisi broché d'or, c'est-à-dire à champ d'or et à ornements vermeils, avec des bustes d'or et beaucoup de saints brodés en or; franges et glands de soie verte; petits bâtons d'or et glands cramoisis. Elles sont riches, très-belles et bien ornées.

Une paire de dalmatiques de velours cramoisi figuré [4], avec des broderies

1. Le bénitier dont on voit la gravure en tête de cet article a été exécuté en 1434 par Giovanni Turini et son frère Lorenzo. (Archives du Dôme, Libro giallo dal 1420 al 1444, p. 142.) Les pans de la cuve de marbre sont décorés de plaques de cuivre émaillé fond bleu, sur lequel se détachent des feuillages et des fleurettes d'or. Au centre de chacun des pans est une armoirie, à savoir : celle du peuple de Sienne, de gueules au lion d'argent; celle de la ville, coupée d'argent et de sable; celle de l'administrateur de l'Œuvre du Dôme, d'argent au chevron de gueules accompagné de trois roses de même; celle de l'Œuvre du Dôme, coupée d'argent et de sable, la partition d'argent chargée des lettres de sable OPA (Opera).

2. Ces verrières avaient été peintes en 1411, par frère Ambrogio di Bindo, (Archives du Dôme. Libro deb. cred. ad annum, p. 236) moine de l'ordre de Saint-Dominique. Il mourut en 1416, après avoir pris l'habit des Camaldules.

3. Le titre italien est : « Seghuano hora e paramenti ». Le mot « paramenti » signifie ornements sacerdotaux, mais il est évident que dans l'inventaire du dôme de Sienne ce mot s'appliquait particulièrement aux dalmatiques destinées aux diacres et aux sous-diacres. Ce qui l'établit c'est que les « paramenti » décrits dans l'inventaire sont toujours par paire et que les chasubles et les chapes, sauf deux décrites avec les « paramenti », sont inventoriées ensuite et dans des chapitres particuliers. Dans les anciens temps, la dalmatique n'appartenait qu'au diacre; la tunique des sous-diacres était plus courte et avait des manches moins longues. Bocquillot dit à ce sujet que depuis que l'ancienne place des sous-diacres durant le sacrifice de la messe a été changée, et que le diacre et le sous-diacre se tiennent de chaque côté du célébrant, la distinction primitive des vêtements a été abolie par un besoin de symétrie. Aucune différence n'existait déjà plus dans l'église de Sienne au XVe siècle; les dalmatiques sont en effet accouplées deux à deux et semblables. Les paires de dalmatiques sont au nombre de quinze dans l'inventaire ; il serait sans utilité de les donner toutes; nous nous bornerons à traduire la description des plus intéressantes, ce qui suffira pour faire connaître les différentes étoffes, soit brodées soit tissées, qui furent employées à ces ornements sacerdotaux.

4. « Ficurato » pour « figurato ». L'expression de figuré ou façonné est encore employée aujourd'hui dans l'industrie des tissus pour désigner ceux dans lesquels un dessin quelconque est repro-

de la Passion de Notre-Seigneur, et sur les côtés, ornements azurés enrichis d'or, avec figures de diverses couleurs; sur les épaules, boutons dorés avec franges de soie verte, glands de soie cramoisie et nœuds d'or; elles sont doublées d'étoffe rouge.

Une paire de dalmatiques ornées, fond vert mélangé de noir, de blanc et de rouge, avec sujet de l'Annonciation de Notre-Dame rendu en or, et autres figures brodées; orfroi d'or autour et franges de soie de diverses couleurs sur les épaules; glands verts ornés d'or. Elles sont doublées de valescio azuré.

Une paire de belles dalmatiques ornées, en velours noir figuré, avec orfroi d'or; glands rouges et rosettes d'or sans franges, et glands de soie verte; elles sont doublées de valescio azur. La chasuble est à orfroi d'or brodé de plusieurs figures de saints; derrière les épaules il y a un saint Pierre brodé.

ICI APRÈS SERONT DÉCRITES TOUTES LES CHASUBLES[1].

Une chasuble de velours en graine[2], figurée de graine rouge avec orfroi; champ rouge, figures rouge d'or et fleurettes de soie verte; elle est doublée de toile rouge usée.

Une chasuble de damas blanc figuré, avec orfroi d'or vermeil, c'est-à-dire avec des petits anges figurés en or, rosettes et bordures; doublure de toile blanche.

Une chasuble de damas couleur de tanné, c'est-à-dire du poil du lion, mélangée de jaune; orfroi de damas jaune avec rosettes et fleurs azurées et rouge; doublure de toile rouge.

Une chasuble de soie rouge figurée de vert, avec poissons et léopards d'or; orfroi champ rouge, avec sujet de l'Annonciation broché en or et les armes de messire Cristofano Filigi.

duit par la levée des fils de la chaîne en nombre et à des moments déterminés; ainsi le velours figuré était une étoffe dont l'ornementation courante avait été obtenue par le tissage, et sur lequel on avait pu ensuite broder des sujets ou des figures; « figurato » est donc l'équivalent de broché.

1. Les chasubles sont au nombre de dix-sept; nous n'en donnerons que quelques-unes.

2. De couleur écarlate.

SUIVENT LES CHAPES[1].

Une chape de cramoisi velouté broché d'or à plusieurs graines; à un orfroi brodé d'or avec des figures de saints assis dans des niches d'or et d'argent brodées en relief; capuchon avec figure brodée de Notre-Dame, ayant quatre martyrs à ses côtés; une ville au-dessous de ladite figure; glands, boutons et nœuds de soie verte ornés d'or; franges de soie verte; elle est doublée de taffetas vert.

Une chape blanche d'étoffe figurée et brochée d'or; orfroi tout d'or avec sujets de la Passion de Notre-Seigneur; capuchon de velours vermeil avec un saint Jean dans le désert et un ange dans le haut; rosettes rouges entremêlées; elle est doublée de taffetas vert et ornée de franges vertes avec les armes de l'Œuvre dans le haut de la chape.

Une chape d'étoffe de soie vermeille toute brochée d'or, avec fleurettes de soie verte et blanche; orfroi d'or avec sujets de l'histoire de Jésus-Christ; capuchon tout or avec figure de saint Matthieu.

Une chape de damas blanc avec l'histoire de Notre-Dame; orfroi d'or; franges rouges et vertes; capuchon avec sujet de la Nativité de Notre-Dame; elle est brodée et porte les armes des cordonniers.

SUIVENT LES HABILLEMENTS DE NOTRE-DAME.

Une robe de velours noir avec griffons d'or brodés, et, tout autour, des pattes dégarnies de poil.

Une robe de velours en graine à trois poils[2] ayant autour une garniture de vair décoloré et pelé, et collier de perles.

Une robe de velours azuré avec des cerfs en or; garniture de vair avec orfroi tout brodé d'or.

1. Les chapes sont au nombre de trente et une; toutes sont munies d'un capuchon.

2. On dit velours à deux poils, à trois poils, selon que le poil est plus ou moins serré.

PAREMENTS D'AUTEL.

Un très-beau parement pour le grand-autel, brodé de perles avec l'histoire de Notre-Dame; champ vermeil, et autour, cordons et fleurs tout de perles; franges et glands de soie de diverses couleurs.

Un nouveau parement très-beau pour le grand-autel; le champ est tout tissu d'or fin avec des médaillons tout d'or dans le haut; il est enrichi de figures de plusieurs saints brodées; au milieu des médaillons sont des rosettes et autres travaux d'or, et au centre l'Assomption avec plusieurs figures d'anges; grandes franges cramoisies.

LES CHOSES QUI SONT DANS L'INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE.

Un autel de marbre appelé le grand-autel, avec un tableau (au-dessus) peint des deux côtés. Sur la face antérieure est la figure de Notre-Dame avec son fils au cou; près d'elle sont plusieurs saints et cinq lis; la tête est ornée d'une couronne ayant autour certains verres (pierreries fausses). La face postérieure du tableau reproduit la Passion et toutes (les actions de la vie) de Notre-Seigneur[1]. Arcades en haut, c'est-à-dire quatre boudins de fer, trois niches renfermant trois petits anges de ronde-bosse, et quatre petits anges dorés de ronde-bosse, fixés en haut, deux devant, deux derrière, et portant des chandeliers de fer[2].

Auprès dudit autel il y a deux grilles avec deux troncs verts aux armes de

1. Cette face postérieure du tableau est divisée en vingt-sept compartiments qui renferment chacun un sujet. Le peintre a inscrit au bas ces deux vers :

« Mater sancta Dei sis causa senis requiei,
« Sis Duccio vita te quia pinxit ita. »

2. Ce tableau, à deux faces, peint sur bois, est le chef-d'œuvre de Duccio, peintre siennois que Vasari a signalé à tort comme florissant vers le milieu du XIVe siècle. Les plus anciens documents que l'on possède sur cet artiste sont de 1282 et les plus récents de 1339. Le tableau destiné à l'ornement du grand-autel qui était alors isolé et sous la coupole, fut commandé à Duccio en 1308 et terminé seulement en 1310. Il excita à un tel point l'admiration de ses contemporains que son transport de l'atelier du peintre au Dôme fut l'occasion d'une fête publique. Au XVIe siècle, l'ancien maître-autel fut démoli et remplacé par l'autel de marbre que l'on voit aujourd'hui. Le tableau de Duccio transporté alors dans une chambre de la maison canoniale y resta plus de deux

l'OEuvre pour les offrandes. Deux œufs d'autruche sont attachés à l'autel.

Quatre chandeliers de fer ronds pour les bougies, deux devant et deux derrière l'autel, avec gradins de bois au pied dudit autel, et derrière, deux petits anges de bois doré avec chandeliers de bois dans les mains.

Trois courtines, dont deux de toile rouge; une est rayée d'or et d'argent; sur une autre, qui a des franges de soie, est (reproduit) un tabernacle avec le corps du Christ; la dernière est noire avec une croix blanche au milieu.

Autour de l'autel, une suite de belles stalles de bois (uno coro di lemgniame bello) offrant plusieurs beaux travaux de grandes figures dans des tabernacles, des figures de ronde-bosse et une marqueterie très-délicate[1].

Une figure de Notre-Dame recevant le message et celle de l'ange, toute neuve, de bois doré, avec niches en saillie en face dudit autel.

Une paire d'orgues auprès dudit autel, en haut vers l'Annonciation[2], avec courtines de toile azurée enrichie de fleurs et de divers travaux d'or, et tout le mobilier qui en dépend[3].

Une autre paire d'orgues au haut de la porte de la sacristie, avec tout le mobilier nécessaire; de chaque côté, une tribune décorée partout d'ornements à jour tout dorés; petite voûte au-dessus dont le ciel d'azur est à étoiles d'or; quatre courtines de toile azurée tant grandes que petites; la plus grande à un YHU d'or au milieu, l'autre des feuillages d'or[4].

Un tabernacle doré en dedans, et en dehors de bois à jour; il est destiné à contenir le corps du Christ sur l'autel.

siècles. En 1795, à une époque où les œuvres du Moyen-Age étaient complétement méprisées, le tableau dépouillé de son encadrement, si mal décrit dans l'inventaire, fut scié en deux. La partie antérieure fut suspendue dans la chapelle de saint Ansano et la partie postérieure dans celle du Saint-Sacrement. On les y voit encore.

Le maître-autel de marbre qui remplaça en 1536 l'autel décoré du tableau de Duccio a été exécuté, sous la direction de l'architecte Baldassari Peruzzi et enrichi de sculptures par Pellegrino, fils de Pietro de Sienne. Il est décoré d'un très-beau tabernacle de bronze qui avait été fondu par le Vecchietta, en 1472, pour l'église de l'hôpital d'où il fut transporté dans le Dôme en 1506.

1. Ces stalles, commencées en 1362 par Francesco del Tonglio, aidé de ses fils Giacomo et Nanni ne furent terminées qu'en 1387. Mariano Romanelli y a aussi travaillé. Les stalles ont été refaites au XVIe siècle, mais il reste encore quelques parties des anciennes.

2. C'est-à-dire au-dessus du groupe décrit dans l'article précédent.

3. Ces orgues furent faites, en 1457, par maître Pietro Ungaro. Une délibération des fabriciens, qui lui accorde une indemnité en sus du prix convenu, constate qu'il employa des tuyaux d'étain au lieu des tuyaux de plomb dont on se servait dans les orgues anciennes. (Arch. du Dôme, lib. E, délib., p. 44.)

4. Ces orgues avaient été faites, en 1459, par maître Lorenzo, fils de Giacomo di Prato. Arch. du Dôme, lib. E, délib., p. 59.)



DIDRON AINÉ

A côté de l'autel, un banc de bois bien ordonné et enrichi de marqueterie avec quatre bras d'appui, où s'assied le prêtre quand il chante la messe[1].

Devant ledit autel, une lampe de bois doré, avec la figure de saint Sano dans le haut.

Derrière le grand-autel, une lampe de bois, en mauvais état.

LA CHAPELLE DE SAINT SANO.

Un autel dont le tableau peint représente l'Annonciation[2], avec saint Sano d'un côté, et de l'autre sainte Marguerite; au-dessus, petites voûtes ornées de marqueterie; courtines de toile rouge à franges, avec saint Sano au milieu. Au pied de l'autel, degrés en bois, avec deux chandeliers de fer pour les bougies; sur les côtés, grilles de fer.

D'un côté, une suite de belles stalles de huit siéges, ornées de marqueterie et de neuf figures en marqueterie[3]. Devant l'autel, une lampe de cuivre. Un œuf d'autruche est attaché au haut de l'autel.

LA CHAPELLE DE SAINT VICTOR.

Un autel avec tableau peint de la Nativité du Christ[4] et deux figures aux côtés; en haut, petite voûte sculptée; courtine de toile à franges; deux par-

1. Ce banc de bois, décoré de marqueterie, était un ouvrage de maître Pasquale, fils de Matteo qui l'exécuta en 1398, ainsi que les « Archives du Dôme » nous l'apprennent. (Libro del camarl. Bartolomeio di Gio. all' uscita, p. 16). Les quatre bras indiquaient déjà que c'était là un de ces meubles à trois siéges auxquels on donnait en France le nom de « forme » et dont M. Viollet-le-Duc a fourni plusieurs exemples dans son « Dictionnaire du Mobilier français ». Le livre des archives qui nous a donné le nom de l'artiste Pasquale ne laisse d'ailleurs aucun doute à cet égard. On y lit : « La detta Sedia è da sedervi il prete, il dacono e sudacono quando si canta la messa ».

2. Le tableau fut exécuté, en 1333, par Simone di Martino et Lippo Memmi. (Arch. du Dôme, lib. A, Entrata Escita dal 1. Luglio, 1333). Il est conservé aujourd'hui dans la galerie des Offices de Florence. On y lit : « Simon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt, anno domini MCCCXXXIII ».

3. Ces stalles furent exécutées par maitre Domenico, fils de Nicolo, en 1406. (Arch. du Dôme, Libro debit. credit. del 1404, 9, p. 196.)

C'est dans la chapelle de Saint-Sano ou Ansano que l'on a placé la partie antérieure du beau tableau de Duccio dont nous avons parlé plus haut, p. 275.

4. Ce tableau était une œuvre d'Andrea, fils de Bartolo di Fredi; il l'exécuta en 1405. (Arch. du

ties de grille sur les côtés; au pied de l'autel, degrés de bois; deux chandeliers de fer pour les bougies sur l'autel et une suite de belles stalles de six siéges, ornées de marqueterie, avec les figures des sept péchés mortels, en marqueterie. Un œuf d'autruche est attaché au haut de l'autel.

LA CHAPELLE DE SAINT SAVINO.

Un autel avec (un tableau) de la Nativité de Notre-Dame et deux figures aux côtés[1]; et chapelle[2] de marbre ornée de plusieurs travaux, et dessus figures dorées et les armoiries sculptées de la commune de Sienne et de l'OEuvre[3]; courtines de valescio azuré; degrés de marbre; deux chandeliers ronds de fer pour les cierges; sur le côté de l'autel, une suite de stalles avec huit siéges en bois de noyer.

LA CHAPELLE DE SAINT SEBASTIEN.

Un autel avec un tableau peint représentant le martyre du saint; courtine rouge. En haut, figure de Notre-Dame en marbre. Chapelle de marbre avec plusieurs figures dorées et les armes du très-révérend cardinal de Santo Marciello; deux chandeliers de fer enchaînés pour les cierges; degrés de marbre.

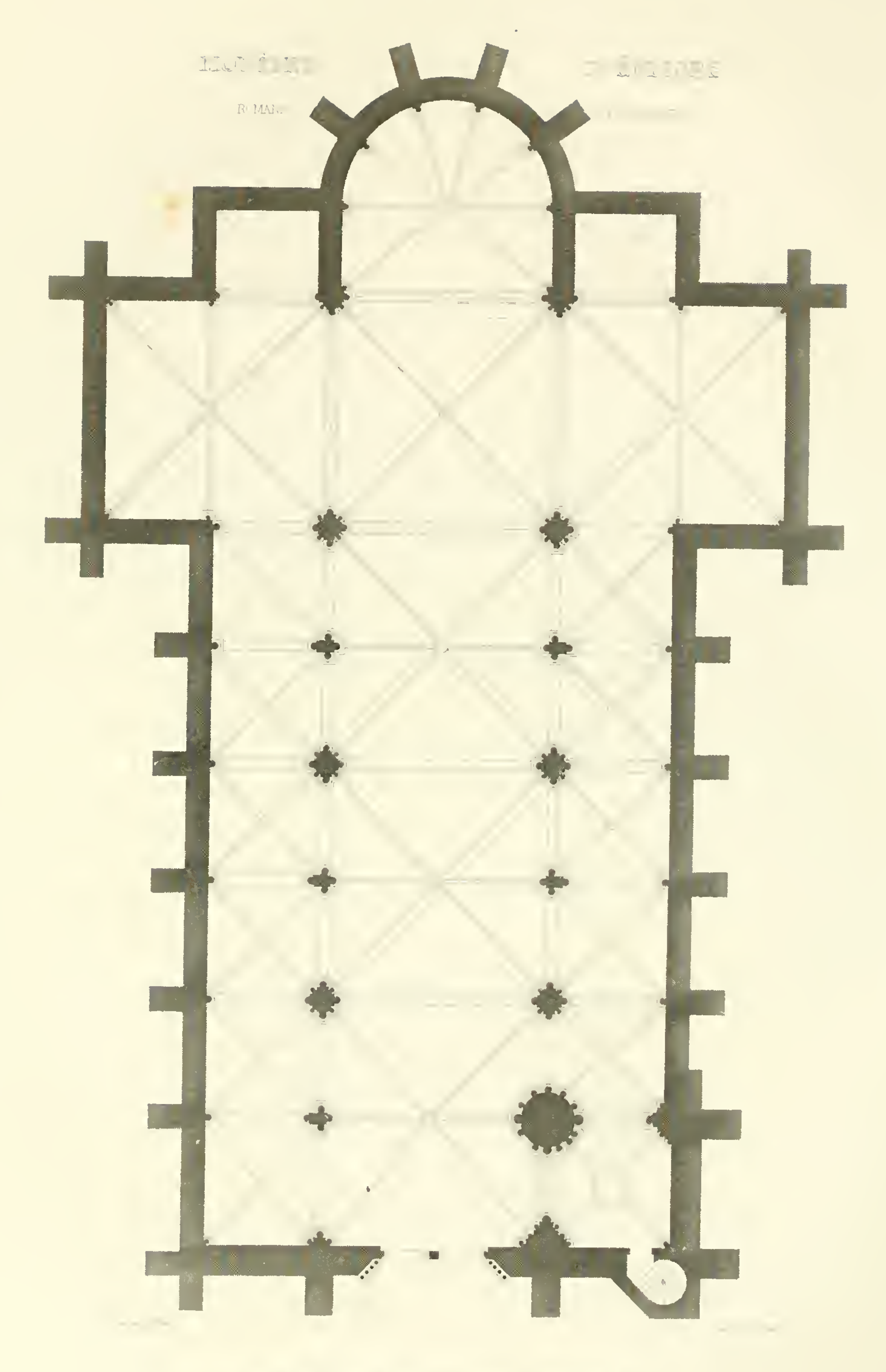
Un autel (sous le vocable) de saint Bernardino avec sa figure de ronde-bosse coloriée; il tient un YHU dans la main; des séraphins, dont quatre en

Dôme, Libro rosso debit. credit. ad annum, p. 188). Cet Andrea di Bartolo, orfévre et peintre, occupa toujours des emplois publics dans la république de Sienne, de 1400 à 1431, date de sa mort.

1. Ce tableau fut commandé en 1335 à Pietro Lorenzi (Arch. du Dôme. Lib. Entrata Escita ad annum) plus connu sous le nom de Lorenzetti et que Vasari a nommé à tort Laurati pour avoir mal lu l'inscription tracée sur un tableau de la galerie des Offices, la Thébaïde d'Égypte, où on lit: PETRUS LAURENTII DE SENIS et non, comme il l'écrit, PETRUS LAURATI DE SENIS. On voit dans la sacristie du Dôme un tableau de la Nativité de la Vierge, signé PETRUS LAURENTII DE SENIS ME PINXIT ANNO MCCCXLII qui doit être celui de la chapelle de saint Savino. Commandé en 1335, ce tableau n'aura été terminé qu'en l'année 1342.

2. On donnait au XVe siècle le nom de Capella à l'ornementation architecturale, soit de marbre, soit de bois, soit de toute autre matière, et souvent décorée de sculptures, qui encadrait ou accompagnait un autel.

3. Les marbres de cette chapelle furent exécutés en 1450 par maître Bastiano. (Arch. du Dôme, Libro E 5. Delib., p. 108.)



MODÈLES D'ÉGLISES

ROMANES ET GOTHIQUES

ÉGLISE DE PONT-SUR-YONNE.

[illegible]

demi-relief et coloriés, sont à ses côtés, ainsi que douze anges ailés de ronde-bosse, qui tiennent divers instruments; ils sont coloriés et enrichis de dorure[1]. Dans le haut, le Père éternel et trois séraphins peints. Belle chapelle de marbre sculptée à feuillages et dorée; degrés de marbre. Chandelier et lampe de fer.

LA CHAPELLE DE SAINTE CATHERINE.

Un autel avec un petit tableau représentant le Crucifié et plusieurs saints; grille de fer autour avec deux portes; deux suites de stalles aux côtés de l'autel; deux chandeliers de fer pour les cierges; degrés de bois. Au-dessus de l'autel, le tombeau du cardinal Ricciardo de Petroni, tout de marbre, avec plusieurs figures sculptées.

LA CHAPELLE DE SAINT THOMAS D'AQUIN.

Un autel avec tableau peint à l'image de saint Thomas, avec plusieurs autres figures[2]; courtine rouge, et, au pied de l'autel, degrés de bois; deux chandeliers. Sur le côté, deux siéges et trois figures peintes : un crucifix, Notre-Dame et saint Léonard.

LA CHAPELLE DES CORDONNIERS.

Un autel avec un grand tableau représentant une belle Assomption de Notre-Dame, avec quatre figures à ses côtés[3]; courtine rouge; au pied de

1. Les conseillers de l'Œuvre, ayant décidé, en mars 1453, d'élever à l'extérieur du mur qui fermait d'un côté la chapelle de Saint-Sébastien (Arch. du Dôme, lib. E. p. 123.) un riche autel sous l'invocation de saint Bernardino de Sienne, achetèrent un gros bloc de marbre du sculpteur Urbano di Pietro de Cortonne. Celui-ci fit d'abord de ronde-bosse, en terre cuite, la figure de saint Bernardino. (Arch. du Dôme, lib. debit. cred. e delib. dal 1441 al 1457, p. 183, 199.) Plus tard, il l'exécuta en marbre et en reçut le prix en 1459. (Arch. du Dôme, lib. E, 6. Delib., p. 60.)

2. Ce tableau avait été peint par Bartolo di Fredi, peintre siennois. Le prix en fut payé à son héritier en 1410. (Arch. du Dôme, Lib. rosso dal 1404 al 1419, p. 20.)

3. Ces peintures furent exécutées, en 1389, par Luca di Tommè, Bartolo di Fredi et son fils

l'autel, degré de bois, et auprès deux suites de siéges; deux chandeliers de fer pour les cierges et une lampe de bois en forme d'étoile.

LA CHAPELLE DES MAGES.

Un autel avec un tableau peint représentant l'histoire des Mages et autres figures[1]; courtine rouge; degré de bois au pied de l'autel; deux suites de siéges sur les côtés; deux chandeliers de fer ronds pour les cierges; chapelle de marbre avec les armes de (l'évêque) Tolomei.

LA CHAPELLE DE SAINT PIERRE.

Un autel avec tableau peint représentant la présentation de Notre-Dame au temple, avec saint Pierre, saint Paul et plusieurs autres saints[2]; degrés de bois au pied de l'autel; deux chandeliers de fer; une figure de saint Pierre de ronde-bosse dans une niche tenant audit autel. Chapelle de marbre.

LA CHAPELLE DES QUATRE COURONNÉS.

Un autel avec un tableau peint reproduisant la figure de Notre-Dame[3], et sur les côtés, les quatre martyrs[4]. Au pied de l'autel, degrés de bois; courtine rouge et un chandelier de fer.

Andrea, peintres siennois, associés pour ce travail, qui leur fut payé 130 florins d'or. (Arch. du Dôme, lib. nero, p. 109, Memor. di Domenico Venturini. D. 10, p. 89 et 90.)

1. Ce tableau fut peint par Nastaggio di Guasparre en 1447. (Arch. du Dôme, libro verde debit. cred. dal 1441 al 1447, p. 91.)

2. Un article d'un livre conservé dans les « Archives du Dôme » constate un payement fait, en 1392, à Bartolo di Fredi pour le tableau de saint Pierre auquel il travaille « che fa ». (Libro di Gabriello di Giannino camerl., p. 56.) Et dans un autre livre on constate un payement de 50 florins d'or fait à Paolo di Giovanni Fei, autre peintre siennois qui florissait à cette époque, pour le tableau de saint Pierre et saint Paul. (Libro Entrata Escita ad annum.) Il est à présumer que Bartolo di Fredi était mort peu après 1392, sans avoir terminé les peintures de la chapelle Saint-Pierre qui auront été achevées par Paolo di Giovanni Fei.

3. Le tableau principal fut peint, en 1374, par Bartolo di Fredi. (Lib. del Camerlingo ad annum, p. 68.)

4. Les quatre martyrs avaient été peints, en 1410, par Paolo di Giovanni Fei. (Libro Entrata

LA CHAPELLE DE SAINT CRESCENZIO.

Un autel avec un tableau peint qui représente la Circoncision de Notre-Seigneur, et sur les côtés deux figures, à savoir : saint Crescenzio et saint Michel-Ange[1]; chapelle de marbre sculptée et ornée de plusieurs figures dorées, avec les armoiries de l'évêque Charles; stalles ornées de marqueterie, avec neuf siéges; degrés de bois et de marbre au pied de l'autel et deux chandeliers de fer ronds.

LA CHAPELLE DU CRUCIFIX.

Un autel sans tableau, avec un grand christ en croix de ronde-bosse[2], et à ses côtés les figures de Notre-Dame et de saint Jean de ronde-bosse, et deux dais au-dessus; au-dessous, sur l'autel, une petite armoire avec grille de fer, et en dedans, la figure de Notre-Seigneur sur le sein de Notre-Dame, celle de saint Jean et celle de la Madeleine de ronde-bosse et peintes. Degré de bois au pied de l'autel et deux chandeliers de fer; siéges sur les deux côtés; courtine rouge et lampe de fer devant ladite chapelle.

LA CHAPELLE DE LA VISITATION A CÔTÉ DE CELLE DU CRUCIFIX.

Un autel avec tableau peint reproduisant la figure de Notre-Dame et autres figures; deux siéges sur les côtés; courtine rouge; deux chandeliers ronds de fer pour cierges et degrés de bois au pied de l'autel.

Escita ad annum, p. 14.) Dans ce document et dans celui que nous avons cité dans la note précédente, la chapelle est désignée sous le nom de Chapelle des Maitres de la Pierre « de' Maestri della pietra », mais on sait que les quatre martyrs connus sous le nom des Quatre Couronnés étaient sculpteurs. (Légende dorée.)

1. Ce tableau fut exécuté par Ambrogio Lorenzetti. (Arch. du Dôme, lib. Entrata Escita ad annum.) En 1405, d'autres peintures furent faites dans la chapelle de Saint-Crescenzio par Biagio, fils de Bartolommeo, dit un document. (Arch. du Dôme, Bastardello dal 1404 al 1411, p. 54); mais il y a eu, sans doute, erreur de la part de l'écrivain; le peintre siennois, fils de Bartolommeo qui florissait à cette époque se nommait Martino et non pas Biagio.

2. Ce crucifix est celui qui servit d'enseigne aux Siennois à la célèbre bataille de Monteaperto; il est encore conservé sur l'autel qui a gardé le nom « del SS. Crocefisso. »

LA CHAPELLE DE SAINTE MARIE-DE-LA-NEIGE.

Un autel avec un tableau peint où est la figure de Notre-Dame et autres figures, avec le miracle de la neige ; courtines azurées ; deux chandeliers ronds de fer pour cierges; en haut, chapelle de plâtre ; banquette à coffre couverte d'une table où se vendent les bougies à la porte du Pardon ; trois siéges autour du clocher et de plus un coffre où se vendent les bougies.

LA CHAPELLE DE SAINT JACQUES-COUPÉ-EN-DEUX.

Un autel au-dessus duquel est la figure en marbre et de ronde-bosse de Notre-Dame ayant son fils au cou; à ses côtés sont peintes, sans table [1], deux figures en or. Au haut de la chapelle est un crucifix de bois de ronde-bosse avec deux courtines rouges ; dans le bas, les quatre évangélistes de marbre et dorés. Degrés de bois et chandelier de fer pour les cierges.

LA CHAPELLE DE SAINT ANTOINE.

Un autel avec un ancien tableau peint [2] ; courtine rouge; degrés de bois au pied de l'autel ; deux chandeliers de fer pour les cierges. Chapelle de marbre avec deux armoiries de (l'évêque) Charles. Deux suites de siéges sur les côtés et deux figures de saint Antoine dans deux vieux tabernacles de bois peint, faisant saillie sur les côtés de ladite chapelle.

1. « Senza tavola », c'est-à-dire que ces figures n'étaient pas sur table de bois. Il y a lieu de croire qu'elles étaient peintes sur le mur en camaïeu d'or. Ces peintures avaient été faites en 1398 par Andrea. (Arch. du Dôme, Lib. Entrata Escita ad annum, p. 60.) Cet Andrea était sans doute le fils de Bartolo di Fredi qui fit, en 1405, le tableau d'autel de la chapelle Saint-Victor.

2. Ce tableau avait été peint, en 1400, par Paolo, fils de Giovanni Fei. (Arch. du Dôme, Libro nero, p. 173.)

LA CHAPELLE DE NOTRE-DAME-DES-GRACES.

Un autel avec un tableau peint à la manière antique, représentant Notre-Dame avec son fils au cou; elle porte une couronne de cuivre doré, une étoile d'argent au front et un collier émaillé; sur ses épaules sont 54 paires d'yeux; une couronne est sur la tête de l'enfant Notre-Seigneur que tient Notre-Dame; une étoile est à son front et deux rayons d'argent sont sur sa poitrine. Courtine de taffetas blanc peint en or fin; un voile de soie blanche couvre Notre-Dame. Deux chandeliers ronds en fer pour les cierges; degré de bois. Une grande et très-belle chapelle de marbre où plusieurs figures et plusieurs histoires de Notre-Dame, toutes de marbre, sont reproduites en bas-reliefs et enrichies d'or fin et de plusieurs couleurs. Au milieu de ladite chapelle, un tabernacle, décoré de sculptures bien travaillées et dorées, dans lequel est placé le susdit tableau de Notre-Dame[1]. Un grand cierge de cire enrichi de fleurs est attaché en haut devant ladite chapelle; grille de fer à travers ladite chapelle, avec une petite porte de fer par où l'on y entre; petite caisse où l'on met la cire que l'on ôte de la chapelle.

LA CHAPELLE DE SAINT NICOLAS.

Un autel avec un tableau peint où sont plusieurs petites figures. Degrés de bois et chandeliers de fer pour les cierges. Chapelle de marbre enrichie d'or, avec trois figures.

LA CHAPELLE DE SAINT CALIXTE.

Un autel de marbre avec trois tableaux où sont la figure de Notre-Dame et celles de plusieurs saints. Belle chapelle de marbre sculpté avec figures et feuillages, et un médaillon de marbre dans lequel est Notre-Dame ayant des anges à ses côtés. Deux chandeliers de fer.

1. Cette chapelle a été détruite en 1661, et reconstruite avec une grande magnificence, aux frais du pape Alexandre VII, par l'architecte Benedetto Giovanelli; mais le tableau de la Vierge, en grande vénération auprès des Siennois, a été conservé. Il a été exécuté vers le milieu du XIIIe siècle dans la manière de l'école byzantine de cette époque.

Chaire de marbre à six faces avec plusieurs très-belles figures de marbre, des colonnes torses et un escalier attaché au mur. On y prêche[1].

Deux très-beaux bénitiers, nouvellement faits, qui sont au pied des deux premiers murs à l'entrée de l'église; ils sont sculptés et ornés de figures.

Un bénitier attaché au mur près de la porte du Pardon.

Un nouveau tronc fixé au mur à l'entrée de la porte du transsept, au-dessus duquel est un tableau peint représentant l'histoire du Turc.

Un grand tronc peint en noir et blanc avec les armoiries de la commune; on y verse les deniers de la conscience.

Les stalles du milieu en bois décoré d'une belle marqueterie; elles sont revêtues de marbre à l'extérieur; au bas desdites stalles, deux clôtures de fer avec serrure.

Au milieu des dites stalles, un pupitre de bois destiné au chant; il est orné d'une belle marqueterie.

Quatre parties de fortes grilles qui ferment le haut de l'église, avec grande et petite porte en grille et serrure.

Une grande chaire à huit faces avec plusieurs très-belles histoires et figures de marbre; six colonnes au-dessous reposent sur certains animaux; une grille à feuillage, avec porte en grille de fer, est autour de ladite chaire sur le socle[2]. On y chante l'évangile et l'épître.

1. Trois des bas-reliefs de marbre qui décoraient cette chaire ont été exécutés, en 1425, par Giovanni Turini, orfèvre et sculpteur; ils reproduisent les figures de saint Jean l'Évangéliste, de saint Paul et de saint Matthieu; un quatrième bas-relief représentant saint Luc, commencé par Giovanni d'Imola, mort en cette année, avait été terminé par Giovanni Turini. (Arch. du Dôme, Memoriale del Camerlingo, ad annum 1425, p. 27.) La chaire a été démolie, mais les quatre bas-reliefs (de 85 centimètres de hauteur) ont été conservés; ils sont appliqués aujourd'hui sur les murs de la chapelle du Saint-Sacrement.

2. A cette description écourtée et inexacte on ne saurait reconnaître l'un des chefs-d'œuvre de Nicolas de Pise. La chaire, de forme octogone, s'élève au-dessus d'un socle. Elle est portée par neuf colonnes dont une, placée au centre, est ornée à sa base de figures en haut relief. Les huit autres sont disposées au-dessous de chacun des angles de l'octogone. Quatre de ces colonnes appuient leur base sur le socle; des quatre autres, qui alternent avec celles-ci, deux sont établies sur le dos de lions, dont un dévore un jeune cheval, et l'autre un cerf, et deux sur le dos de lionnes qui allaitent leurs petits. L'une des faces de l'octogone est ouverte pour permettre l'entrée dans la chaire, chacune des sept autres offre un bas-relief. Les sujets sont empruntés à la vie du Christ et au Jugement dernier.

On possède le traité passé entre frère Melano, administrateur de l'œuvre, et Nicolas de Pise pour l'exécution de cet admirable monument; il porte la date du 5 octobre 1266. On y stipule le salaire du maître, celui de ses élèves Arnolfo et Lapo, qui doivent l'aider dans son travail et celui de son fils Jean, pour le cas où il viendrait travailler avec son père. Des quittances de payements de 1267 et 1268 constatent l'intervention de Jean. Un certain Donato, autre élève de Nicolas, fut encore

Au milieu de l'église, six siéges de bois avec banquettes murées pour les femmes.

Douze figures de marbre attachées aux murs ; elles représentent les douze apôtres.

Cinq grands cierges de diverses couleurs, ornés de fleurs et de figures; ils sont attachés aux voûtes. Ils proviennent de cinq communes ou villes qui les ont offerts pour la fête de Notre-Dame d'août.

Quatre cierges moyens en cire, ornés de fleurs; ils furent offerts par les officiers des marchands, le podestat et le capitaine.

Deux grosses lances de bois, c'est-à-dire deux antennes ferrées de cercles de fer ; elles sont dressées contre deux murs; elles portaient l'étendard et étaient attachées au « carroccio » à la défaite de Montcaperto[1].

Bannières, casques et boucliers de chevaliers et de comtes, attachés dans l'église.

Une statue de bois à cheval faite par Jean Allemand ; elle est à l'entrée de l'église, près de la porte du milieu.

Dans le chœur, quatre bancs de bois travaillé et, au milieu, une sépulture en bronze à l'image d'un évêque : c'est celle de l'évêque Pecci, évêque de Grosseto.

Une cloche de bronze, du poids de 40 livres ou environ, attachée à la la tribune.

Un clocher avec tous ses accessoires.

Une cloche de bronze appelée la Vierge-Marie.

Une cloche appelée Sovana, avec la figure de la Vierge Marie et celle de saint Bernardino[2].

Une grosse cloche de bronze nommée Gramola.

Une grosse cloche de bronze nommée Cloche de none; on y voit la figure de saint Victor.

admis par le maître à travailler à la chaire. Tous les documents qui constatent ces faits ont été publiés par le Dr G. Milanesi dans ses « Documenti per la storia dell' arte Senese, Siena, 1854 ». T. I, p. 145 et suiv.

1. Ces deux antennes étaient encore appuyées, il y a quelques années, contre les colonnes qui portent un des arcs de la coupole; il est possible qu'on les ait enlevées depuis la réunion des différentes provinces italiennes en royaume d'Italie, de même qu'on a fait disparaître les chaînes du port de Pise de la porte principale du baptistère de Florence, où elles ont été attachées pendant plusieurs siècles comme un trophée.

2. Cette cloche de bronze, la plus grosse de toutes celles que possédait le Dôme, pesait 8,000 livres; elle fut exécutée, en 1452, par Giovanni di Tofano, fondeur de cloches. (Arch. du Dôme, Lib. délib. E 7, p. 117 et 119.)

Une cloche de bronze appelée Squilla ; on la sonne à tierce.

Une nouvelle grosse cloche de bronze qui fut faite dans le temps de messire Giovanni Borghesi, maintenant brisée, c'est-à-dire fendue.

Une cloche de bronze à la première fenêtre du clocher ; on la sonnait quand le pape Pie était à manger ; ce fut celle de la chapelle Saint-Paul.

Une nouvelle cloche de bronze où sont la figure de saint Savino et les armes de l'OEuvre ; on la nomme Pie[1].

LA CHAPELLE DU CHAMP.

Un autel avec un tableau où sont la figure de Notre-Dame et autres. Un tableau avec la figure du Sauveur, sur fond d'or[2].

DANS LA CHAPELLE DE SAINT SANO A CASTEVECCHIO.

Un autel avec un tableau à l'antique où sont la figure de Notre-Dame au milieu et celles de plusieurs saints ; gradin avec les armes de l'OEuvre.

Un autel dans la tour, avec un tableau du couronnement ; degrés de bois au pied de l'autel.

Dans le haut, un tableau peint où l'on voit Notre-Seigneur et, à ses côtés, saint Jean et la madone.

LA CHAPELLE DE SAINT PAUL AU PALAIS DES ACEDIENUS.

Un autel avec un tableau représentant saint Paul et beaucoup de figures à ses côtés ; gradin.

1. Cette cloche, du poids de 2,500 livres, fut fondue en 1453 ; elle devait porter le nom de saint Savino (Arch. du Dôme, lib. delib. E 7, p. 124) ; elle aura reçu le nom de Pie, lorsque Pie II (1458-1464) vint à Sienne.

2. Ce tableau fut exécuté, en 1392, par Cristoforo, fils de maître Bendoccio. (Arch. du Dôme, lib. del Camerlingo ad annum, p. 51. — Lib. Entrata Escita ad annum, 1403, p. 25.)



DALMATIQUE IMPÉRIALE

LE GRAND ATELIER SOUS LA VOUTE OU L'ON TRAVAILLE LES MARBRES.

Trois modèles de bois qui furent faits pour le Campo Santo.

Une arcade ogive de fer avec des fleurs; elle servait à (la chapelle de) la madone des Grâces.

Trois modèles de bois faits pour le Campo Santo.

JULES LABARTE.

LA DALMATIQUE IMPÉRIALE

En 1844, aux débuts de la publication des « Annales archéologiques », M. Didron aîné faisait une description de la Dalmatique impériale, magnifique vêtement ecclésiastique conservé, sous cette désignation, dans le trésor de Saint-Pierre au Vatican. A cette époque, M. Didron n'avait pas vu le monument original ; il en parlait d'après une notice publiée à Munich par M. Sulpice Boisserée, et la planche qui accompagnait son article, représentant une des faces de la Dalmatique, était la reproduction d'une des planches de l'ouvrage allemand.

Depuis cette époque, M. Didron aîné et M. Édouard Didron firent ensemble un voyage à Rome et obtinrent la permission de voir la Dalmatique et d'en faire un dessin. C'était une faveur qui ne s'accorde pas facilement et qui fut mise à profit. Enfermé dans la salle du Trésor de Saint-Pierre pendant toute une journée, M. Ed. Didron put calquer à son aise la partie de la Dalmatique qui n'avait pas été publiée dans les « Annales » et en faire un dessin qui, au retour des voyageurs, fut réduit et gravé. M. Didron aîné se proposait toujours de publier ce dessin ; mais d'autres matériaux durent passer avant, le temps s'écoula ; enfin la gravure fut retrouvée inédite, ainsi que plusieurs autres, après la mort qui enleva trop tôt à ses amis, à la science, l'honorable directeur et fondateur des « Annales archéologiques ».

Cependant, grâce aux soins et aux efforts de M. Ed. Didron, les « Annales » ont repris leur cours, et la publication de la Dalmatique peut être complétée.

J'ai examiné les calques faits à Rome par M. Ed. Didron, et les ai comparés avec la gravure ; j'ai pu me convaincre que celle-ci était exécutée avec toute l'exactitude possible ; mais il faut reconnaître qu'elle ne peut donner qu'une idée imparfaite de l'original, une planche beaucoup plus grande, faite avec les ressources de la chromolithographie pouvant, seule, rendre les cou-

leurs variées de ce tissu de soie, rehaussées d'or et d'argent, l'élégance du dessin, la richesse des ornements, en un mot, la splendeur de cette œuvre byzantine.

Le fond de la Dalmatique est de couleur bleu foncé, les petites croix et les ronds qui les entourent sont d'or, les tiges qui s'étendent çà et là, sur la montagne où se passe l'action du sujet, sont vertes avec fleurs roses et fruits rouges; l'oiseau, perché sur une branche, est diapré de vert et d'or. Le Christ est tout resplendissant : habillé de vêtements d'argent dont quelques parties sont d'or, les cheveux bruns, le visage or et argent, il est couronné d'un nimbe d'or croisé d'argent, et entouré d'une bordure rouge semée de points blancs figurant des perles. Cette belle figure plane dans une auréole d'argent à quatre pointes bordée d'or, et darde des rayons rouges ; elle exprime bien ce qui est rapporté dans l'Évangile : « Son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent éclatants comme la neige. » Les autres personnages sont vêtus de robes et manteaux, où l'or domine, et dont les plis et quelques parties sont roses ou rouge pâle. Les croix et les rinceaux qui ornent le bas de l'étoffe sont en or. Tel est l'ensemble des couleurs de cette magnifique étoffe, que j'ai pu moi-même admirer pendant quelques instants, en 1846.

Le sujet qui se voit au centre de la partie de la Dalmatique publiée aujourd'hui, représente la Transfiguration Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩϹΙϹ, comme disent les Grecs, et comme on le lit ici en haut, près de la tête du Christ[1]. Les Grecs, ainsi que les Latins, célèbrent la fête de la Transfiguration le six août et, depuis des siècles, ils en représentent le sujet d'après les prescriptions qui sont reproduites par le « Guide de la peinture » (p. 178), qui s'exprime ainsi : « Une montagne avec trois cimes. Sur celle du milieu, le Christ debout avec des vêtements blancs; il bénit. Tout autour, une lumière avec des rayons. Sur la cime de droite, Moïse tenant les Tables de la loi; sur la cime de gauche, le prophète Élie. Tous deux sont debout et regardent le Christ d'une manière suppliante. Au-dessous du Christ, Pierre, Jacques et Jean couchés à plat ventre; ils retournent la tête pour regarder en haut et sont comme en extase. Derrière, sur un côté de la montagne, on voit encore le Christ montant avec les trois apôtres et leur indiquant le sommet de la montagne. De l'autre côté, les disciples descendent avec crainte et regardent en arrière. Le Christ, derrière eux, les bénit[2]. »

1. ... «Καὶ μετεμορφώθη ἔμπροσθεν αὐτῶν.—Et transfiguratus est ante eos.» S. Matthieu, XVII, 2.
2. Nous engageons ceux de nos lecteurs qui possèdent le « Guide de la peinture », dont l'édi-

On rencontre souvent, parmi les peintures et sculptures byzantines, le sujet de la Transfiguration; il y a peu de variantes dans la composition, j'en indiquerai quelques-unes, après avoir passé en revue les figures de la Dalmatique. Ici Moïse, à droite de Jésus-Christ et tenant les Tables de la loi, a peu de barbe, comme le prescrit le « Guide de la peinture » à la page 136; Élie, à gauche, a la barbe longue et les cheveux un peu hérissés. Il ressemble assez, sous ce rapport, à saint Jean-Baptiste tel que les Grecs le représentent, et il est bon de rappeler que, dans le passage de saint Matthieu relatif à la scène de la Transfiguration, saint Jean-Baptiste est comparé à Élie. Pierre, reconnaissable à son type, est au-dessous de Moïse. Jean, imberbe, est au milieu. Jacques à la suite n'a pas une barbe naissante, comme dit « le Guide » page 300, mais au contraire une grande barbe et une longue chevelure.

Quelquefois les cinq personnages qui accompagnent le Christ sont désignés par leur nom tracé en toutes lettres; il en est ainsi sur la mosaïque qui décore l'abside de la grande église du couvent du Sinaï [1] construite sous le titre de la Transfiguration au temps de Justinien (VIe siècle). Là, Élie est à droite de N.-S., et Jean au-dessous; Moïse est à gauche, au-dessus de Jacques; Pierre est au milieu, entre les deux apôtres que je viens de nommer. Les noms sont aussi inscrits sur une des peintures qui se trouvent dans le beau manuscrit grec (IXe siècle) des homélies de saint Grégoire de Nazianze conservé à la Bibliothèque impériale de Paris, sous le n° 510. Dans cette peinture les deux prophètes et les trois apôtres occupent la même place que sur la Dalmatique.

Sur un tableau en mosaïque du musée du Louvre, Moïse est à gauche de N.-S. Élie, vieillard avec barbe et cheveux blancs est à droite. Sur un charmant tableau peint appartenant à M. Albin Chalandon (de Lyon) et dont j'ai une photographie sous les yeux, œuvre d'un très-beau style et d'une grande finesse, Moïse est également à gauche. Sur ce même tableau on voit, comme

tion est épuisée depuis plusieurs années, à lire avec attention la note si intéressante que feu M. Didron aîné a écrite sur la Transfiguration et qu'ils trouveront à la page 178. Cette note complète certaines remarques faites par M. Julien Durand dans son remarquable travail.

Nous devons ajouter qu'au XVIe siècle la Transfiguration a été très-fréquemment peinte sur verre et d'une manière assez uniforme. Le Christ est toujours vêtu d'une tunique blanche; sa tête et ses mains sont resplendissantes comme le soleil, en d'autres termes peintes sur du verre d'un jaune clair. (*Note de M. Ed. Didron.*)

1. J'ai déjà eu occasion de parler de cette mosaïque dans les « Annales », t. XXIV, p. 288. Elle a été publiée par M. Léon de Laborde dans son « Voyage en Arabie », mais le savant voyageur n'a pu faire qu'une esquisse incomplète à cause du mauvais état de l'original.

sur la Dalmatique, Jésus montant sur le Thabor et en redescendant avec ses trois disciples, particularité qui ne se retrouve pas sur le tableau du Louvre et sur beaucoup d'autres de trop petites dimensions[1].

La pose des apôtres dans la Transfiguration, telle que les Grecs la composent, paraît souvent forcée, à cause de la difficulté que doivent éprouver les artistes à représenter couchés ou courbés et effrayés des personnages dont ils montrent toujours le visage, suivant une habitude constante dans les œuvres d'art des Byzantins qui semble provenir d'une règle suivie, en général, dans l'antiquité.

Parmi les objets byzantins qui sont passés sous mes yeux, je n'ai jamais vu dans le sujet de la Transfiguration la présence de Dieu le Père indiquée par un signe quelconque ; il semble résulter du passage du « Guide de la peinture » rapporté plus haut, qu'ils omettent ordinairement ce détail, et qu'ils n'ont pas l'habitude d'inscrire dans la composition du sujet ces paroles rapportées par trois des Évangélistes : « Celui-ci est mon Fils bien-aimé : écoutez-le. » Cependant, au baptême de J.-C., ils ne manquent pas, en général, de suivre plus complétement le texte de l'Évangile.

Dans l'église de Saint-Apollinaire-in-Classe, près de Ravenne, que j'ai visitée en 1853, il existe, en haut de l'abside, une très-ancienne représentation en mosaïque du sujet de la Transfiguration où l'on voit la main de Dieu étendue au-dessus du Christ : c'est évidemment pour rappeler la présence de Dieu le Père dans le sujet. Ici la figure du Christ est rendue dans une forme qui reporte aux premiers siècles : un petit buste du Sauveur, sans les mains, est au centre d'une croix d'or enrichie d'ornements qui figurent des émeraudes entourées de perles; au-dessus de la croix, on lit : « ΙΧΘΥC » c'est-à-dire « Jésus-Christ fils de Dieu Sauveur ; » au-dessous il y a : « Salus mundi » ; sur les côtés : Α. Ω. Le tout dans un fond bleu semé d'étoiles d'or et entouré d'un cercle formé par une bande rouge semée d'émeraudes et de perles. Moïse est à droite du Christ avec son nom MOYSES ; il est imberbe et ses cheveux sont bruns. — Élie à gauche : HLEIYAS, est imberbe et a des cheveux blancs ; plus bas les trois apôtres, témoins de la scène, sont représentés sous la figure de trois agneaux. Toute cette partie de l'abside est à fond d'or.

Ces détails n'étaient pas inutiles à donner, parce qu'ils rectifient ou complètent ce qui a été dit et gravé par Ciampini.

1. Ces deux tableaux sont des ouvrages byzantins, c'est-à-dire exécutés par des Grecs du Bas-Empire. Le second est peut-être plus moderne.

Une autre mosaïque, également publiée d'une manière défectueuse par le savant romain et que j'ai vue en 1846, est celle qui décore l'arc triomphal de l'église des Saints-Nérée-et-Achillée, à Rome. On y voit la Transfiguration qui est placée en cet endroit où l'on avait soin, aux premiers siècles, d'exposer aux yeux des fidèles des sujets ayant rapport à la gloire du Sauveur. Au sommet de l'arc, J.-C., entouré d'une auréole de couleur bleu de turquoise, lève la main droite pour bénir et tient un rouleau de la main gauche. Ses vêtements sont blancs, avec des plis marqués par des raies vertes; une large bande perpendiculaire est tracée en rouge sur sa robe, en or sur son manteau. Sa tête est couronnée d'un nimbe d'or bordé de rouge et timbré d'une croix d'argent. Les deux prophètes sont à ses côtés; celui de droite, sans doute Élie, porte une barbe blanche. Sa tête est recouverte par son manteau. Moïse, à la gauche du Christ, est imberbe; il a les cheveux noirs et tient un rouleau qui doit contenir la loi. Tous deux, sans nimbe, ont des vêtements blancs à plis verts et ornés d'une bande rouge perpendiculaire. Les apôtres sont placés plus bas, échelonnés le long de la courbe de l'arc qui figure assez bien la forme de la montagne; celui qui est au-dessous d'Élie, barbe blanche et courte, cheveux noirs, doit être saint Pierre; au-dessous de Moïse on voit saint Jean, imberbe, et saint Jacques; tous trois sont habillés de vêtements pareils à ceux des prophètes; de plus ils sont nimbés. C'est le contraire dans la Dalmatique, où les deux prophètes sont nimbés et les apôtres sans nimbes. Tous trois aussi sont agenouillés, se voilant la face avec un pan de leur manteau, mais sans nous cacher leur visage. Cette mosaïque, qui était peut-être dans le principe accompagnée d'inscriptions, remonte au pontificat de Léon III (IXe siècle).

En dernière analyse, j'observe que les Grecs représentent Moïse avec un visage assez peu caractérisé, ayant ordinairement peu de barbe et quelquefois pas du tout. Nous sommes loin du type créé par Michel-Ange. En outre, dans le sujet de la Transfiguration, Moïse est plus ordinairement à gauche du Christ; c'est aussi à cette place qu'on le voit dans le beau tableau de Raphaël.

Dans la composition du sujet de la Transfiguration, les Grecs représentent le Christ dans une auréole et avec des rayons qui jaillissent de son corps; l'auréole n'est souvent qu'indiquée par un trait ovale qui suit la forme du corps. Brodée en argent sur la Dalmatique, cette auréole reflète l'éclat des vêtements du Sauveur, et le tout rend bien l'expression du Psalmiste : « Amictus lumine sicut vestimento. » Les rayons rouges, couleur de feu, ressortent sur le blanc de l'étoffe et se projettent sur les personnages qui assistent à la scène; les rayons qui partent du centre de la personne du

Christ, ici au nombre de six, sont ailleurs au nombre de huit[1]; alors deux autres rayons passent au-dessus de la tête et sous les pieds du Christ. Or, dans les huit rayons, on peut voir un monogramme de Jésus-Christ formé de l'«iota», première lettre de Jésus, et du « chi », première lettre de Christ; le tout traversé par une ligne horizontale qui, avec l'« iota », forme une croix. Notez que le même monogramme peut se remarquer lorsqu'il n'y a que six rayons, en supposant alors que la ligne perpendiculaire soit remplacée par la figure même du Christ. J'ajoute que ce monogramme à huit pointes se retrouve en maintes circonstances dans le plan octogone d'édifices religieux ou de certaines de leurs parties: baptistères, chœurs, clochers ou dômes posés sur le chœur, etc., où le nombre huit ne me semble pas un simple effet du hasard ou de la fantaisie, pas plus qu'aux étoiles à huit pointes qui accompagnent les Mages ou qui se trouvent sur d'autres sujets. Je n'exprime ici qu'une opinion personnelle, résultat de nombreuses observations, mais qui, pour être appuyée d'exemples dignes d'attention, demanderait de trop longs développements et exigerait un grand nombre de dessins.

Deux sujets brodés sur les épaulières de la Dalmatique représentent Jésus-Christ devant un autel entièrement recouvert d'une étoffe bleue et or, et donnant la communion sous les deux espèces à ses apôtres debout, mais humblement inclinés. D'un côté, six apôtres reçoivent le pain dans leurs mains, et de l'autre côté, six apôtres boivent le vin dans un calice à deux anses que leur présente le Sauveur. Pour voir ces deux sujets en entier, il faut rapprocher la gravure ci-jointe de celle publiée dans le premier volume des « Annales ».

Les deux grands sujets qui se voient sur les deux faces de la Dalmatique représentent la gloire de l'Homme-Dieu sur la terre et dans le ciel. C'était un usage général dans la chrétienté, aux anciennes époques, de reproduire sans cesse et partout le Christ glorieux dans sa chair; alors les Grecs mettaient habituellement aux crucifix ce titre : « Le Roi de la gloire. » La composition qui nous montre la gloire de J.-C. dans le ciel, telle qu'elle est sur la Dalmatique[2], a été reproduite par les Grecs aussi souvent que la Transfiguration, et également avec quelques variantes; ils la reproduisent notamment pour figurer la fête de tous les saints. J.-C. tient un livre ouvert sur lequel on lit ces paroles par lesquelles les élus sont introduits dans le ciel : « Venez les bénis de mon Père, possédez le royaume qui vous a été préparé dès le commencement du monde. » La sainte Mère de Dieu et le

1. Voyez le tableau du Louvre mentionné plus haut et une verrière de Chartres du XIIe siècle et de style byzantin gravée dans le premier volume des « Annales ».

2. Voyez la planche qui est dans le premier volume des « Annales ».

Précurseur se tiennent debout près du Rédempteur; au-dessous sont rangés en cercle les élus de différents ordres et états, depuis le pape et l'empereur richement habillés jusqu'au pauvre dont le corps est à moitié couvert d'une simple draperie. Plus bas, à l'entrée du Ciel ou Paradis, on voit d'un côté le bon larron portant sa croix comme un trophée, et Abraham tenant des âmes dans son sein[1].

Dans sa notice sur la Dalmatique, M. Boisserée a rappelé avec raison un triptyque publié par d'Agincourt (peinture pl. XCI), sur lequel est peint le même sujet. Mais il faut observer que les parties principales de ce triptyque ont été composées dans le même ordre d'idées qui se remarque sur la Dalmatique, puisqu'en regard de la gloire de Dieu dans le ciel, on voit sur ce petit monument la gloire de Dieu célébrée sur la terre, dans le concile de Nicée, où la divinité de J.-C. fut solennellement proclamée contre les erreurs de l'impie Arius. Sur ce triptyque on lit autour du ciel une inscription tirée des offices en usage chez les Grecs dont voici le texte : ὂλως ὦ σῶτερ γλυκσμός ὄλως εἶ ἐπιθυμία καὶ ἔφεσις οντως ἀκόρεστος λὅως ὑπάρχεὶς καλλος ἀμήχανον; τους μεταστανταις οὖν προς σε τῆς σῆς ἀρετῆς ρύψαι εὐδοκήσει τῆς θείας καλλοσύνης ἄξιωσον. C'est-à-dire : « Toute douceur est en vous, ô Sauveur; vous êtes l'objet de tous nos désirs, de nos aspirations incessantes; seul vous êtes la beauté ineffable. Daignez donc nous élever jusqu'à vous, en nous purifiant par vos mérites et nous rendant dignes de votre beauté divine. »

Jadis, lorsque des empereurs ou des rois se trouvaient à Rome à l'époque d'une des grandes fêtes de l'Église, ils se tenaient près du pape à la messe, et, revêtus d'une dalmatique, ils récitaient l'épître ou l'évangile. On prétend que la Dalmatique impériale aurait été ainsi portée par quelques empereurs, notamment par Charlemagne, d'où lui viendrait la désignation qui lui est habituellement donnée, ce qui ferait remonter au IXe siècle, au moins, la fabrication de l'étoffe en question. Mais, suivant M. Didron et autres archéologues, cette étoffe serait un ouvrage du XIIe siècle. Je ne pense pas que la Dalmatique ait été fabriquée après le XIIe siècle, mais je me garderais d'affirmer qu'elle ne l'a pas été au IXe. Dans les questions de date, au sujet des ouvrages byzantins, chacun base son sentiment sur les impressions

1. Dans les fresques, où l'espace est plus vaste que sur des tableaux portatifs, les Grecs mettent quelquefois Abraham, Isaac et Jacob. On en voit un exemple dans un dessin fait par M. Proust au couvent de la Laure d'Athanase au mont Athos et publié dans « Le Tour du Monde » et dans les « Annales », t. XXI, p. 91. On en trouve aussi des exemples en occident : sur le pavé de la cathédrale d'Otrante, au portail de la cathédrale d'Arles et ailleurs. C'est du reste conforme aux prières de l'office des morts chez les Grecs et de quelques offices, au moins, chez les Latins.

qu'il a conservées en général de l'examen d'un plus ou moins grand nombre de monuments qui sont passés sous ses yeux, mais sans jamais apporter aucune preuve et souvent sans pouvoir même s'appuyer sur un motif précis de comparaison. Comme je suis aussi dénué que les autres de documents, je n'ajouterai rien à ce que je viens de dire. Quoi qu'il en soit, je suppose que la Dalmatique n'a pas été portée seulement par des têtes couronnées.

Il est d'usage à Rome qu'aux fêtes de Noël, de Pâques et des saints apôtres Pierre et Paul, l'épître et l'évangile soient chantés successivement en latin et en grec[1]. J'aime à me figurer que la Dalmatique d'étoffe byzantine a pu être dignement portée dans une de ces fêtes par quelque dignitaire grec chargé de remplir les fonctions de diacre et, à ce titre, de chanter l'évangile du jour dans sa langue qui, dès le commencement du christianisme, a servi concurremment avec la langue latine à propager la bonne nouvelle.

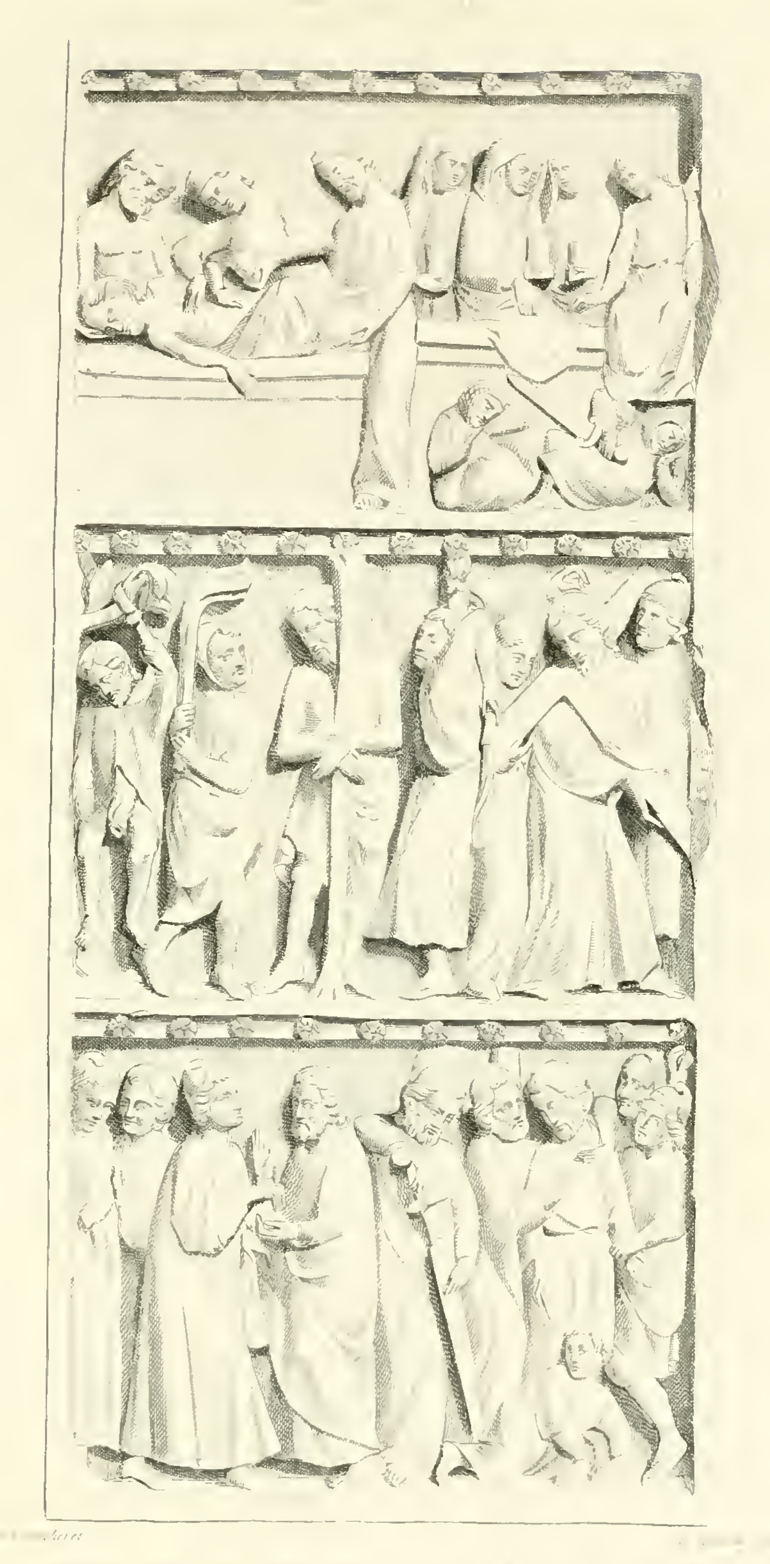
La Dalmatique impériale, telle qu'elle est aujourd'hui, indépendamment des questions qui s'attachent à son origine et à son usage, peut être considérée comme un monument très-précieux qui peut donner une idée exacte des étoffes historiées[2] sorties des fabriques grecques et qui mérite d'autant plus d'attention, que ces sortes d'étoffes sont devenues très-rares. Je serais porté à croire qu'elles n'étaient déjà plus très-communes au XIVe siècle, car dans un inventaire de la chapelle royale de Palerme rédigé à cette époque, parmi une trentaine de vêtements ecclésiastiques qui y sont mentionnés, il en est tout au plus un qu'on pourrait croire orné de personnages, et il semble qu'à Palerme, comme dans toute la Sicile, il devait se trouver beaucoup d'étoffes grecques. Les termes de cet inventaire sont, il est vrai, très-laconiques et n'indiquent aucune provenance; cependant on peut y reconnaître l'origine grecque de quelques étoffes à cause de l'aigle à deux têtes qui les ornait et l'origine arabe de quelques autres, soit à cause de certains animaux qui s'y voyaient, soit à cause de certaines expressions employées dans leur désignation. En définitive, et sans insister sur ces diverses considérations qui peuvent être contestées, je crois ne pouvoir mieux faire que de terminer cet article par un extrait de ce document qui n'est certainement pas sans intérêt :

1. Cet usage a existé ailleurs qu'à Rome. Cf. « Voyage littéraire de deux bénédictins », etc.

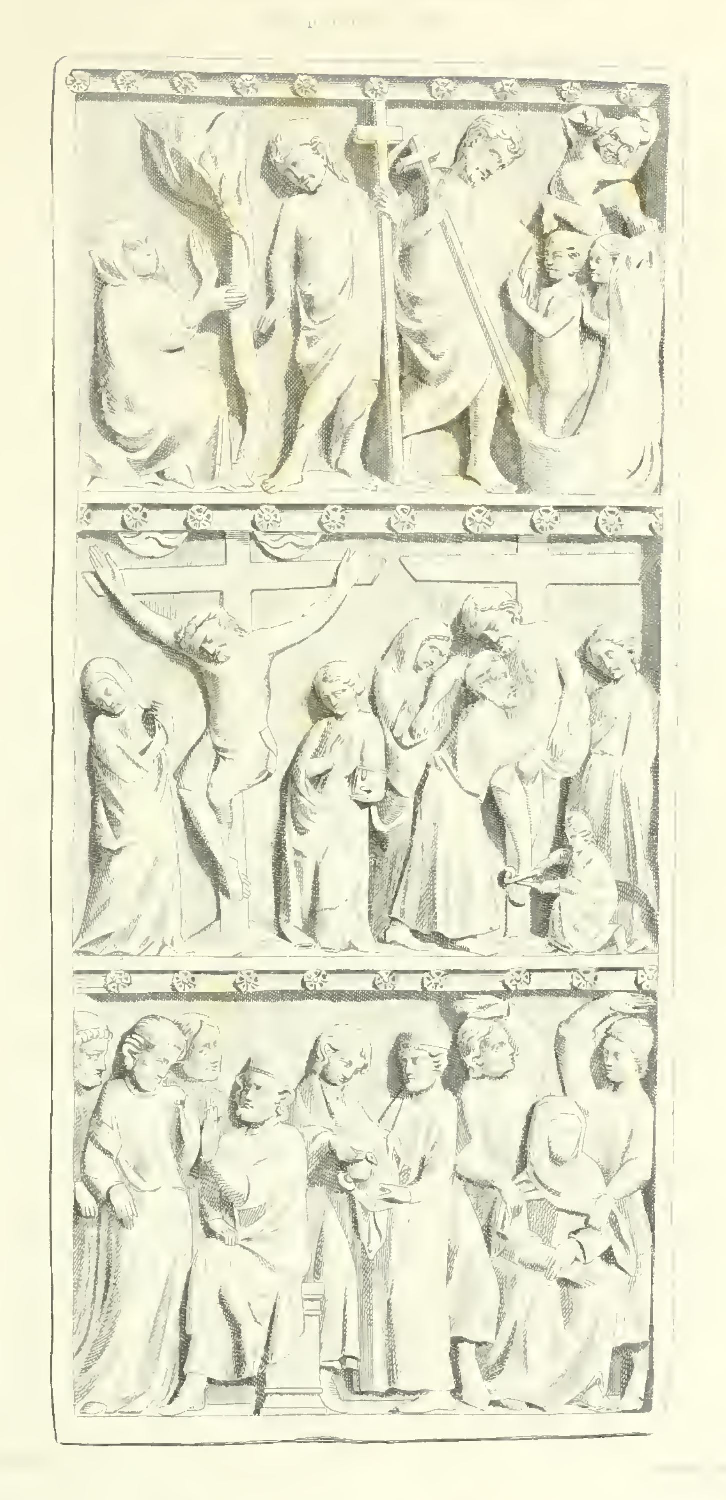
2. J'entends, historiées de sujets avec personnages, car l'expression « étoffes historiées » a été employée d'une façon plus générale, notamment dans les « Mélanges d'archéologie. » Les Occidentaux ont fait de très-belles étoffes de ce genre au Moyen-Age, dont il reste des spécimens importants. Parmi ceux publiés par M. l'abbé Bock, j'ai remarqué une dalmatique sur laquelle est brodée la gloire du Sauveur vue par saint Jean à qui un ange dit : « Scribe ». Le sujet est moins étendu que celui de l'étoffe de Rome, mais non moins intéressant. Chaque figure est accompagnée d'une inscription latine.

... Item cossinum unum de panno aureo. Item frisum unum pro amicto. Item tobaleam unam cum listis de seta corrosam. Item casulam unam de purpura. Item pallium unum de panno aureo ad arma domini nostri regis. Item pallium unum de panneo aureo ad leones et aquilas. Item pallium unum de panno de seta ad rosas. Item pallium unum de seta de mizanini ad aves. Item tunicam unam de panno deaurato super seta violacea. Item cappam unam de sammito rubeo, ad lunas jalinas et ad vitulos. Item tunicam unam deauratam super seta violacea ad vitulos et nodos. Item cappam unam de panno aureo usitatam ad aquilas et alias aves. Item cappam unam vetustam super sammito rubeo deaurato ad aves et vites. Item cappam unam de panno aureo albam ad aquilam cum duobus capitibus. Item cappam unam ejusdem panni ejusdem laboris vel operis. Item cappam unam vetustam deauratam super seta rubea ad aviculas et alias operas. Item aliam cappam de panno aureo laboratam, ad rotas liliorum cum listis in pectore ad rosas et ad crucem. Item dalmaticam unam de panno aureo super seta violacea ad aves et vites. Item pallium unum usitatum de mizanino ad griphones et leones. Item casulam unam de seta rubea tamaziatam in qua est institutum novum testamentum. Item cappam unam celestinam cum rotis in pectore. Item cappam aliam ejusdem coloris laceratam, virgatam de seta. Item casulam unam veterem de seta diversorum colorum, in qua sunt magnæ aquilæ ad duo capita. Item dalmaticam unam de purpura ad cruces jalinas. Item cappam unam de seta viridi et violacea cum rotis magnis ad griphos et elephantes. Item cappam aliam ejusdem coloris ad rotas cum leonibus barbatis. Item tunicam unam de sammito rubeo. Item casulam unam de sammito rubeo. Item casulam unam de sammito violaceo et viridi versicolorea cum listis de auro. Item casulam unam de panno aureo super panno celestino infoderatam de cindato rubeo..... Casulam de purpuro jalino delaceratam vetustam cum listis. Item aliam casulam de sammito jalino listiatam. Item casulam aliam vetustissimam diversis coloribus ad pavones. Item cappam unam de seta virgatam cum frisis. Item cappas duas veteres de sammito jalino cum rosis. Item dalmaticam unam de sammito albo de rosis de auro. Item tunicam unam de sammito viridi virghiatam de seta alba usitatam. Item casulam unam de cindato nigro infoderatam de brattiramine cum frisis. Item alias quatuor..... Anno 1309..... — Lettera del dottor Domenico Schiavo. Palermo 1765, — P. 22 et suiv.

JULIEN DURAND.



DIPTYQUE EN IVOIRE — FIN DU XIIIe SIÈCLE



DIPTYQUE EN IVOIRE – FIN DU XIIIe SIÈCLE

ICONOGRAPHIE

DU CHEMIN DE LA CROIX

APPENDICE [1].

Cet article est accompagné de deux planches gravées d'après deux feuilles d'ivoire qui ont fait partie de la collection du comte de l'Escalopier. Je ne connais pas l'original, mais la gravure me paraît tellement précise et fidèle, qu'elle me suffit pour apprécier et décrire ce curieux monument d'iconographie, qui résume à peu près tout ce que j'ai eu occasion de développer touchant les diverses scènes de la Passion formant le Chemin de la Croix.

Ces deux tablettes d'ivoire, minces et allongées, devaient être unies ensemble, au milieu, par une charnière d'argent dont on voit encore les trous d'attache, près du Portement de Croix. D'où il m'est facile de conclure que nous avons sous les yeux un diptyque complet, relatif à la Passion et au triomphe du Sauveur, depuis le moment où il est vendu pour trente deniers jusqu'à celui où il descend aux limbes.

Les différentes scènes de ce long drame, successivement douloureux et joyeux, sont au nombre de quinze, disposées sur trois rangs, dans la hauteur du rectangle.

Une corniche forme le sol où se meuvent les personnages et indique la séparation des trois étages superposés. La gorge est semée de roses à cinq pétales régulièrement espacées.

Le style est celui de la fin du XIII[e] siècle et le faire dénote, surtout dans les costumes, la main d'un artiste italien.

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XX, p. 181 et 315; vol. XXI, p. 18 et 277; vol. XXII, p. 251; vol. XXIII, p. 19, 105 et 225; vol. XXIV, p. 27; vol. XXV, p. 103 et 159.

Le diptyque s'ouvre comme un livre, dont les deux pages illustrées se suivent et se complètent mutuellement. Ainsi que dans la plupart des vitraux du Moyen-Age, on commence à lire à gauche et en bas, pour monter ensuite graduellement. Mais il faut observer avec soin que les deux pages n'étant pas indépendantes l'une de l'autre, il est nécessaire de commencer à gauche pour aller ensuite à droite, revenir à gauche, passer à droite et continuer ainsi jusqu'au haut du dernier feuillet.

Voici maintenant la description sommaire de nos deux planches, dont l'interprétation se trouve clairement énoncée dans les Évangiles.

Judas reçoit de la main gauche la bourse qui contient le prix de sa trahison [1]. Apôtre, il a les pieds nus, la tunique et le manteau. Sa corpulence dénote le vil sentiment qui le porte à s'enrichir, pendant que sa figure, timide et inquiète, exprime le remords qui l'atteint déjà. Le peuple dont il sert les intérêts consiste en trois personnages; deux causent ensemble du honteux marché qu'ils viennent de faire. Leur tête est coiffée du bonnet juif, à pointe rabattue, de manière à rappeler le bonnet phrygien de l'antiquité et à imiter la coiffure bizarre. propre aux doges de Venise.

Saint Pierre, que caractérise la nudité de ses pieds, mais dont la physionomie n'a rien de traditionnel, remet dans le fourreau, sur l'ordre exprès de son maître, l'épée qu'il a inconsidérément tirée [2]. Malchus, serviteur encore enfant du Grand-Prêtre, que le prince des apôtres a renversé et dont il a coupé l'oreille [3], s'appuie sur ses deux mains pour se relever.

Deux troncs d'arbre, d'âges différents, précisent le lieu de la scène qui se passe au Jardin des Oliviers [4]. Judas, dont la figure est empreinte d'une fausse bonhomie, enlace de ses bras le Christ qui le regarde avec pitié, et s'apprête à lui donner un baiser. A ce signal convenu [5], deux Juifs le saisissent, l'un au bras, l'autre au cou. Le plus acharné, grosse face passionnée, lève sur lui son poing fermé. Le Christ laisse tomber ses bras, comme pour marquer qu'il est une victime soumise et résignée.

Jésus-Christ est conduit par deux de ses bourreaux devant Pilate, qui l'interroge. Le gouverneur romain. assis sur un banc mouluré, se croise les jambes pour être plus à l'aise. La tête est coiffée d'une toque, semblable à celle dont usaient, au Moyen-Age, les hauts barons et les présidents à mortier,

1. S. Matth. xxvi, 15.
2. S. Matth. xxvi, 52.
3. S. Matth. xxvi, 51.
4. S. Matth. xxvi, 30.
5. S. Matth. xxvi, 48, 49.

et qui est ici l'insigne de ses fonctions judiciaires. Sa main gauche levée fait un signe affirmatif. Le Christ, qui le regarde d'un air scrutateur et presque menaçant, lui répond, par le même geste d'affirmation, qu'il est vraiment roi des Juifs [1]. Un des bourreaux qui a passé son bras sous celui du Christ, dans la crainte qu'il ne lui échappe, suit l'interrogatoire avec l'attention et la fixité de regard d'un idiot. L'autre est distrait, rêveur, agité peut-être.

Pilate s'est levé, visiblement mécontent des vociférations du peuple et, pour s'innocenter à ses yeux, il tend sa main au gentil serviteur qui lui verse l'eau de son aiguière, pour lui donner à laver [2] et lui présente en même temps une serviette jetée sur son épaule.

Deux Juifs lèvent la main et semblent se concerter pour frapper le Sauveur qu'ils ont fait asseoir et qui se tient, les mains croisées et la face voilée [3], en victime patiente. On a beaucoup vanté une certaine statue en marbre du musée de Naples, qui laisse entrevoir ses traits sous le voile dont sa tête est enveloppée. Cette hardiesse d'interprétation plastique, que le XVIIe siècle réussit si bien, le XIIIe siècle italien l'avait tentée avec succès, comme le montre notre ivoire, qui conserve au voile la transparence de son tissu.

Judas désespéré s'est pendu à un arbre [4]; son ventre a crevé et ses entrailles se sont répandues [5]. Pour prouver que c'est bien lui-même qui s'est donné la mort volontairement, il porte la main à la corde fatale qui l'étrangle et fait pencher sa tête. L'arbre est un figuier, si j'en juge par le fruit qui se montre sous une feuille découpée. Le figuier est l'arbre maudit des deux Testaments. Dans l'ancienne loi, c'est lui qui fait pécher la femme et, après lui avoir donné à manger son fruit de mort, lui prête ses larges feuilles [6] pour couvrir sa nudité, conséquence directe et immédiate de sa faute. Les peintures et les sarcophages des catacombes ont plus d'une fois fixé sur ce point la tradition, car, pour les artistes des premiers siècles, l'arbre de la science du bien et du mal n'était autre qu'un figuier. C'est encore le figuier que Jésus-Christ, dans la loi nouvelle, a pris pour sujet de ses anathèmes à cause de sa stérilité [7].

Le Christ est attaché à un arbre ébranché, les mains en avant. Deux Juifs

1. S. Matth. XXVII, 11.
2. S. Matth. XXVII, 24.
3. S. Marc. XIV, 65.
4. S. Matth. XVII, 5.
5. Act. Apost. I, 18.
6. Genes. III,
7. S. Marc. XI, 13-20.

s'apprêtent à meurtrir et ensanglanter ses épaules nues. Ils sont armés de fouets, faits avec des lanières de cuir. L'un, que coiffe la calotte à oreilles, attachée sous le menton, si commune au Moyen-Age, se retire d'un pas pour prendre son élan. L'autre se renverse les bras derrière le dos, pour asséner un coup plus vigoureux. Un troisième personnage lève son poing fermé pour atteindre le Sauveur à la tête [1].

Jésus porte sa croix sur ses épaules et se détourne pour jeter un regard affectueux à sa mère, qui cherche à le soulager en soulevant un des bras de la croix. L'instrument du supplice a la forme du tau mystérieux. Un Juif, insensible à ce touchant spectacle, lève la main sur le Christ et le frappe, pour le faire avancer, avec une pierre ramassée dans le chemin.

Le Christ vient de mourir en croix, sur la montagne du Calvaire. Sa tête, couronnée d'un bourrelet d'épines, s'incline à droite. Ses pieds, que perce un seul clou, sont croisés, ainsi que ses jambes. La Vierge joint les mains et détourne la tête en signe de douleur. S. Jean fait également un geste de tristesse. On le reconnaît à sa figure juvénile et au livre de l'apostolat qu'il tient dans la main gauche. Au ciel, le soleil et la lune n'offrent plus que des globes éteints, comme noyés sous l'abondance des eaux qui les couvrent [2].

Jésus est détaché de la croix. Joseph d'Arimathie le reçoit dans ses bras, la Vierge le soutient respectueusement et Nicodème arrache avec des tenailles le clou qui transperce ses pieds. Saint Jean assiste silencieux à ce spectacle déchirant.

Le Christ est étendu sur le couvercle du sarcophage, neuf et taillé dans la pierre, qui doit lui servir de tombeau [3]. Joseph d'Arimathie l'enveloppe dans un suaire, tandis que Nicodème le parfume à la poitrine avec un mélange de myrrhe et d'aloès [4]. Un homme nu, probablement un esclave, les assiste dans ces derniers devoirs.

Les trois saintes femmes sont arrivées au tombeau, un vase de parfums à la main [5]. Elles voient et touchent les linges qui l'ont enveloppé et elles demandent à l'ange ce qu'est devenu leur maître. L'ange, assis à la droite du tombeau et tenant l'étendard de la résurrection actuellement brisé, leur répond que le Christ est ressuscité [6]. Deux soldats, préposés à la garde du

1. S. Matth. XXVII, 26, 30.
2. S. Matth. XXVII, 45.
3. S. Luc. XV, 46.
4. S. Joan. XIX, 39.
5. S. Luc. XXIII, 56.
6. S. Luc. XVI, 5, 6.

tombeau [1] dorment d'un profond sommeil et ne se doutent pas de ce qui se passe si près d'eux. Ils sont revêtus de mailles de fer de la tête aux pieds, avec un surcot d'étoffe par-dessus. L'un d'eux, de peur d'être surpris par les disciples et prêt à se défendre au cas où il serait attaqué, dort la main à la garde de son épée.

Le Christ, armé de la croix de son triomphe, se manifeste à Madeleine et lui défend de le toucher. Madeleine, qui a reconnu son maître, s'agenouille aussitôt et tend vers lui les mains, dans une sorte d'extase et de bonheur [2].

Jésus a dompté la mort par sa croix et par elle aussi a vaincu le démon. Le symbole de la foi catholique nous apprend que le Christ est descendu dans les « lieux inférieurs », où les patriarches attendaient avec impatience sa venue. L'enfer, symbolisé par la tête d'un monstre, s'ouvre, sous l'aiguillon de la croix, pour donner passage à nos premiers parents, que le Christ prend par la main et arrache de ce lieu d'horreur et de souffrance. Adam est jeune et nu. Ève qui le suit le pousse par les épaules, comme pour le faire marcher plus vite, tant il lui tarde de sortir de sa prison. Son regard exprime à la fois la douceur, la joie et l'empressement. Le démon vaincu s'enfuit bruyamment et de ses griffes puissantes tire ses longues oreilles, honteux d'une défaite qu'il ne semble pas avoir prévue.

Franchement l'art qui sait grouper dans un si petit espace tant de faits intéressants et donner à chaque scène l'expression qui lui convient, cet art ne mérite-t-il pas toute notre admiration et ne nous semble-t-il pas à la hauteur du sujet qu'il traite?

BARBIER DE MONTAULT,
Chanoine de la basilique d'Anagni.

1. S. Matth. XXVII, 64, 65.
2. S. Joann. XV-XVII.

EXPOSITION DE L'HISTOIRE DU TRAVAIL

LES AGES ANTÉ-HISTORIQUES.

LE BRONZE.

Si l'on suit l'ordre de la découverte des métaux, il semble certain que l'emploi de l'or, qui se présente à l'état natif, a dû précéder celui du cuivre qui exige un certain traitement pour être extrait du minerai, et que l'usage du cuivre est antérieur à celui du bronze, alliage du cuivre et de l'étain, et qu'enfin le fer est venu le dernier.

Comme l'or ne se trouve qu'en petite quantité et seulement à l'état de bijou; comme le cuivre pur ne semble pas avoir constitué un grand nombre d'ustensiles usuels, l'on a pris l'habitude de donner le nom d'âge de bronze et d'âge de fer aux époques où ces deux derniers métaux se seraient successivement substitués à la pierre dans les commencements de l'humanité. Mais ces âges théoriques empiètent les uns sur les autres, la pierre ayant longtemps coexisté avec le bronze, et celui-ci étant encore employé alors que déjà le fer était en usage. Ce dernier, d'ailleurs, étant facilement altérable, se déformant par des exfoliations de sa surface oxydée, avant que de disparaître en certaines combinaisons solubles avec les éléments constitutifs du sol, a dû être souvent négligé par les explorateurs peu attentifs et même échapper entièrement aux recherches les plus scrupuleuses. Aussi est-il possible qu'il soit plus ancien qu'on ne se l'imagine.

Il faut conclure de ces remarques que les termes : âge de la pierre, âge du bronze, âge du fer, ne représentent point des périodes définies et doivent être

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXV, p. 190.

relégués dans le langage théorique, parce qu'ils ne sont point d'accord avec la réalité des faits.

La coexistence de la pierre et du métal ne permet guère d'admettre la pensée de la substitution violente d'une race à une autre dans nos contrées, et permet de croire que nos peuplades autochtones sont arrivées à la civilisation par un lent progrès. Cependant l'identité de la composition du bronze, qu'on le trouve à l'orient de l'Europe ou à l'occident, et la forme des ustensiles et des armes que l'on a façonnées avec cet alliage, semblent exclure cette idée.

Lorsque nous parlons de la forme des armes de bronze, nous ne prenons point les armes de pierre pour objet de comparaison, parce qu'il est évident que des formes résultant d'un travail tout différent doivent aussi différer entièrement. La souplesse des premières, obtenues par la fonte et par la forge, doit naturellement contraster avec la rigidité des secondes, façonnées par éclats successifs ou usées par le frottement. Mais si nous comparons les instruments de bronze à eux-mêmes, nous trouvons que leurs variétés peuvent être ramenées à des types si constants, que, si l'on examine ceux que l'on trouve sur toute la surface de l'Europe, il est permis de les rapporter à une commune origine.

Non pas que tout arrive du même lieu. Les moules de haches trouvés dans tous les pays prouvent qu'il existait des ateliers de fonte partout répandus. Mais les modèles semblent créés d'après un même type. On dirait que c'est un artiste grec qui a tracé la courbe de la lame des glaives et que c'est pour une main aussi petite qu'est celle des Orientaux qu'a été faite leur poignée.

Malgré la diversité de l'ornementation, le modèle primitif semble venu d'Orient. Ce qui du moins semble certain, c'est que l'usage des métaux aurait été introduit par les différentes branches de la famille des Aryas qui, descendues des plateaux du Caucase, ont constitué les différentes nationalités de l'Inde et de l'Europe reconnaissables à la communauté d'origine de leurs langues.

On peut déduire cette origine orientale des métaux des anciennes fables grecques relatives au culte des génies métallurges, ainsi que nous allons le montrer par une rapide analyse du livre si remarquable du savant helléniste, M. J.-P. Rossignol, sur « Les métaux dans l'antiquité ».

D'après les traditions consignées dans les poëtes primitifs, ces génies auraient été les Dactyles idéens, les Cabyres, les Corybantes, les Curètes et les Telchines, que l'on voit naître en Asie Mineure, passer de là dans les îles qui, environnant la côte, sont jetées comme un trait d'union entre l'Asie et l'Europe, et se fixer définitivement sur le continent européen lui-même.

Les Dactyles seraient nés, suivant un auteur, de la poussière que la nourrice

de Jupiter jeta à travers ses doigts, et, suivant un autre, de l'apposition sur le sol des doigts de Rhée sa mère. Or, Rhée n'est autre que la terre, et les Dactyles, sortis de sa propre substance, seraient, comme leur nom l'indique, les doigts de la terre elle-même. Sortis du mont Ida, en Phrygie, où ils travaillaient le fer, ils passèrent en Chypre, qui a donné son nom au cuivre. Là ils auraient traité ces deux métaux 1,500 ans avant notre ère. Ils allèrent ensuite dans l'île de Samothrace, où, comme Tubalcain, ils trouvent le rhythme musical en frappant l'enclume en cadence.

Les Cabyres, qui n'étaient que de simples ministres du culte de Rhée, passaient pour être les fils de Vulcain. Montagnards de la Phrygie, pays riche en métaux, ils y auraient appris du hasard le traitement de ceux-ci, après l'incendie d'une forêt qui aurait laissé, comme trace de son passage, des minerais répandus sur le sol, réduits en métaux. C'est une fable analogue que l'on raconte à propos de l'invention du verre.

De Phrygie ils vont à Lemnos, île consacrée à Vulcain, qui y tomba lorsqu'il fut précipité du ciel; île célèbre par les armes de cuivre que forgeaient ses habitants. Une autre émigration va en Samothrace dont les anneaux de fer passaient pour être des talismans. Les Cabyres en deviennent les dieux protecteurs.

De là ils se rendent en Macédoine, où on les retrouve figurés sur les monnaies ayant un marteau à la main, et visitent la Béotie.

Les Corybantes viennent de plus loin encore que la Phrygie. Ils arrivent de la Colchide, pays riche en or, en argent et en fer, et même de la Bactriane, où la science moderne place le berceau des Aryas, et s'établissent dans la Troade. C'étaient des danseurs en armes institués pour célébrer les mystères du culte de Rhée. La tradition les fait aussi passer en Samothrace, puis en Eubée où se trouve la ville de Chalcis, dont le nom a la même racine que le vocable grec du cuivre; de là en Chypre et enfin en Crète, où ils s'appliquent à forger des armes d'airain.

Les Curètes, fils de la Terre, génies danseurs armés de boucliers d'airain, Phrygiens suivant les uns, auraient été Crétois suivant les autres. En Crète ils passent pour avoir été les gardiens de Jupiter enfant. Ce sont eux que représentent quelques bas-reliefs en terre cuite du Musée du Louvre, armés de boucliers qu'ils frappent de leurs glaives, afin d'empêcher Saturne d'entendre les cris de Jupiter couché à leurs pieds. Ils sont figurés de même sur les médailles phrygiennes.

Comme les autres génies, on les suit en Samothrace et en Eubée dont les habitants furent habiles à travailler le cuivre et le fer que donnait le pays. Ils

formèrent une partie de l'armée que Bacchus conduisit à la conquête de l'Inde.

Les Telchines enfin, qui sont assimilés aux Curètes, comme eux avaient été appelés de Phrygie en Crète pour veiller à l'éducation de Jupiter. De Crète ils vont en Chypre, puis à Rhodes, dont ils deviennent les génies métallurges, puis à Sicyone.

Avec eux la métallurgie entre dans le domaine de l'art. Les Telchines passaient pour avoir fabriqué la faux de Saturne et le trident de Neptune, œuvres dignes de figurer dans le musée imaginaire destiné à recueillir un tas de symboles plus ou moins bien imaginés. Mais ce qui est plus important, c'est qu'on leur attribuait la fonte des premières statues des dieux qui portaient en Grèce le nom de Thelchiniennes, statues archaïques assurément et qui semblent prouver l'antériorité ou la suprématie des ateliers rhodiens. Les traditions relatives au passage des Telchines en Béotie, où se trouvaient des mines de fer de qualité supérieure, montrent qu'ils auraient été habiles dans le travail de tous les métaux.

Il semble résulter de toutes ces inventions des poètes primitifs que, quel que soit le nom que les Grecs avaient donné aux ouvriers qui leur enseignèrent la métallurgie, ces ouvriers venaient tous de l'Asie Mineure et même de la Bactriane, berceau probable des Aryas ; qu'ils passèrent dans les îles de la côte d'Asie avant que de venir dans celles de l'Archipel grec et dans la Hellade elle-même.

Il n'y a rien d'étonnant, en outre, à ce que le génie grec, avec la faculté plastique qu'il possédait pour donner un corps et la vie aux phénomènes physiques ainsi qu'aux abstractions morales, ait attribué une origine fabuleuse à ces ouvriers, et ait transformé en génies des hommes qui se livraient à des opérations aussi extraordinaires que la transformation de terres ternes et inertes en métaux brillants et sonores.

La science du langage qui a poussé si loin ses recherches sur le zend et le sanscrit, abondante en preuves sur certaines connaissances des Aryas avant leur dispersion, fournit peu de renseignements quant aux métaux.

Il ne semble point qu'il y ait entre les mots désignant un même métal, l'or excepté, et peut-être le cuivre, chez les différentes branches de la famille aryenne, les mêmes analogies résultant d'une origine commune que pour d'autres mots désignant par exemple des choses ou des rapports qui ont toujours existé. Ce qui tendrait à prouver que ce n'est qu'après leur migration dans les diverses parties de l'Asie et de l'Europe que les Aryas ont pratiqué la métallurgie.

Ainsi, suivant M. A. Pictet, dans les « Origines indo-européennes »,

le métal est désigné en sanscrit par le mot « Ayas », dont la signification originelle est « gain » ou « produit »; l'« æs » des Latins et l' « aiz » des Gothiques, qui tous deux désignent le bronze, semblent seuls descendre de ce vocable.

Quant à l'or, son nom, dans toutes les formes, provient de sa qualité de briller. L'argent ne semble point avoir été connu des Aryas, non plus que le fer. Il n'en est pas de même du cuivre. Mais l'étain, qui joue un rôle si considérable par son alliage avec le cuivre dans l'histoire de la métallurgie antique, ne porte point de nom chez les Aryas. En sanscrit, son nom de « Kastira », radical assurément de celui que lui donne Homère, d'après les îles Cassiterides d'où il venait, a pour fonction première de désigner un métal qui s'étend.

Si des métaux nous passons aux instruments nécessaires pour les traiter, nous trouvons que le soufflet n'est point désigné dans les langues d'origine aryenne par des mots dont on saisisse bien la concordance; qu'il en est de même du marteau. Quant à l'enclume, que le grec appelle ακμων, le sanscrit lui donne le mot pierre pour radical dans le vocable « acman »; phénomène moins singulier qu'on ne serait tenté de le penser, car nous verrons que les métaux ont été longtemps traités au moyen d'instruments de pierre. C'est ainsi, du reste, que les peuplades sauvages du centre de l'Afrique les traitent encore.

Nous venons de dire que l'étain jouait un rôle important dans l'histoire de la métallurgie de l'antiquité; nous devrions ajouter dans celle de son commerce et de sa navigation.

On trouve, en effet, très-peu d'ustensiles de cuivre pur, si l'on en trouve; car c'est d'après l'aspect des pièces que l'on a apprécié jusqu'ici celles que l'on croit être de ce métal sans que l'analyse chimique soit encore venue changer les présomptions en certitude. La malléabilité du cuivre rend, en effet, celui-ci impropre à la fabrication des armes; aussi lui a-t-on substitué le bronze aussitôt que le hasard, — car tout est empirique à l'origine des choses, — eut fait découvrir que l'introduction d'un peu d'étain transformait ce cuivre en un métal dur et résistant, dont la forge et la trempe amélioraient les qualités.

Notons cependant que le cuivre était une richesse même au temps d'Homère, s'il faut donner une rigueur absolue de définition au vers qui nous montre Achille s'enorgueillissant du cuivre rouge et du fer brillant qu'il possède.

Les Dactyles, d'après Clément d'Alexandrie, passaient en Grèce pour avoir découvert cet alliage. Mais d'où tiraient-ils l'étain nécessaire?

Ici se présente une question excessivement intéressante et qui fait intervenir un peuple nouveau, d'une autre race, artisan et navigateur tout

ensemble : le peuple phénicien. C'est lui, en effet, qui, lorsque vivait Homère, était en possession du commerce de l'étain et de l'ambre.

L'ambre venait des bords de la mer Baltique, et l'étain des îles Cassitérides, qui ne sont autres que la Grande-Bretagne ; mais on en trouvait quelque peu en Saxe, en Espagne, dans les montagnes de l'Oural qui séparent la Russie d'Europe de la Russie d'Asie : aujourd'hui on en trouve à Malacca dans les Indes.

Si l'histoire fabuleuse des ouvriers métallurges que nous venons de rappeler cache des faits réels, les mines d'étain les plus voisines du berceau des Aryas durent être les premières exploitées, et c'est de l'Oural que devait venir celui qui entrait dans la composition des premiers bronzes égyptiens.

Quelles causes fermèrent la route que suivaient les marchands qui l'apportaient, par caravanes et par mer, des plateaux de l'Asie aux bords du Nil, nous n'avons point à nous en occuper ici; toujours est-il qu'il fallut le chercher ailleurs, et que les Phéniciens, les plus anciens navigateurs de l'antiquité, le rapportèrent de l'Occident. Depuis longtemps ils devaient être réputés pour la fabrication du bronze, car c'est à Tyr que Salomon, dix siècles avant Jésus-Christ, demanda l'ouvrier qui dut orner et meubler le Temple des bronzes dont le « livre des Rois » donne l'énumération. Hiram, fils d'un Tyrien et d'une Juive, vint s'établir sur les bords du Jourdain, dans une plaine abondante en argile propre à faire les modèles et les moules, et y coula en bronzes, entre autres choses, cette mer d'airain dont les « Annales archéologiques » se sont déjà occupées à propos des fonts de Liége[1].

Les Phéniciens, qui avaient commencé par rayonner sur les îles de l'Archipel, à Chypre notamment, après en avoir été peu à peu expulsés par les Grecs, se répandirent vers l'occident, fondant des comptoirs sur les côtes d'Italie, de Gaule, d'Afrique et d'Espagne, dépassant même le détroit et allant fonder la colonie de Gadès sur l'Atlantique[2], tandis que du temps de Salomon les flottes phéniciennes descendaient la mer Rouge et côtoyaient l'Arabie avant que de traverser le golfe Persique pour aller aborder au pays d'Ophir, que l'on croit être la partie de l'Inde occidentale placée aux bouches de l'Indus[3].

De Gadès, fondée onze siècles avant Jésus-Christ et cent ans environ après la chute de Troie, les Phéniciens firent l'entrepôt de leurs exploitations des

1. « Annales Archéologiques », vol. V, p. 31.

2. A. H. L. Heeren, « De la politique et du commerce des peuples de l'antiquité », tome II. Paris, 1830.

3. Max Muller, « La science du Langage », p. 217 ; note. Paris, 1864.

mines de l'Espagne, où ils trouvèrent l'argent, qui à une certaine époque fut plus précieux que l'or, et l'étain, mais ce dernier en faible quantité. Remontant vers le nord, en longeant les côtes occidentales de la péninsule ibérique, puis celles de la Gaule, ils arrivèrent en Cornouailles, où ils trouvèrent l'étain en abondance.

Plusieurs objections ont été soulevées contre la possibilité d'une pareille navigation faite par des marins forcés de longer une côte hérissée de récifs et sillonnée par les courants, et l'on a prétendu que l'étain de Cornouailles importé jusqu'à Marseille à travers la Gaule, était embarqué par les Phéniciens dans cette ville[1].

Ces objections nous semblent plus apparentes que réelles[2] et nous n'avons point à entrer ici dans leur discussion. En tous cas, la distance est plus grande de Tyr à Gadès que de Gadès en Cornouailles. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'Homère, qui vivait du XIe au XIIe siècle avant Jésus-Christ, cite les Phéniciens comme les importateurs de l'étain des îles Cassitérides, et que ce ne pouvait être par Marseille, qui ne fut fondée qu'au VIIe siècle, et que Strabon, auteur relativement beaucoup plus récent, puisqu'il ne vivait que dans le Ier siècle, dit que le commerce de ce métal se faisait par Gadès. Il était possible, d'un autre côté, que les marins de la Gaule traversassent le détroit pour aller chercher le précieux métal nécessaire à leurs besoins. Ainsi les Venètes, d'après Diodore de Sicile, l'y échangeaient contre la vaisselle de terre et celle de cuivre.

Ce commerce particulier semble laisser croire que l'alliage nécessaire pour former le bronze se faisait en Gaule de toutes pièces avec l'étain venu de la Grande-Bretagne et le cuivre trouvé en Aquitaine. Cependant l'identité de la composition du bronze occidental avec celui de la Grèce, ainsi que cela résulte des analyses chimiques faites récemment, induirait à penser que les Carthaginois auraient bien pu apporter eux-mêmes cet alliage tout fait. Une lourde hache à double tranchant, percée en son milieu d'un trou qui ne pouvait laisser passer qu'une corde, exposée par M. Danjou, de Fougères, semble à plusieurs archéologues n'être qu'un lingot destiné au commerce d'échange, le seul qui fût praticable entre civilisés et barbares. C'est encore sous une forme particulière, celle de bracelets, croyons-nous, que le cuivre est échangé contre les produits naturels du sol dans le commerce de troque qui se fait aujourd'hui au Sénégal.

1. E. de Fréville, « De la civilisation et du commerce de la Gaule septentrionale », — dans les « Mémoires de la Société des Antiquaires de France, » 3e série, tome II. Paris, 1855.

2. Sir John Lulbock, « L'homme avant l'histoire ». Paris, 1867.

Quant aux haches, aux épées, aux ornements de toute espèce, on les coulait certainement en Gaule, comme le prouvent les moules de stéachiste et de bronze même qui figuraient à l'Exposition et qui provenaient de toutes les parties du pays. L'un d'eux venait même d'un atelier bien caractérisé où avait été trouvée la double hache que nous venons de citer.

Le bronze était connu en Égypte de toute antiquité, mais il est impossible de préciser à quelle époque il fut introduit en nos contrées. Il est certain qu'il fut contemporain de la pierre polie, comme le prouve l'ensemble des trouvailles faites sous l'un des dolmens de Plouharnel (Morbihan). Celles-ci, exposées par M[me] veuve Lebail et par M. le comte Costa de Beauregard, montrent, avec des bracelets d'or, une hache de bronze au milieu d'autres haches de silex, de jade et de fibrolithe polis.

Parmi un grand nombre d'objets de bronze exposés, appartenant par leur forme à un art antérieur à celui des Romains, bien peu malheureusement étaient connus dans les circonstances de leur découverte. Aussi est-il encore impossible, croyons-nous, de classer chronologiquement et géographiquement les haches ainsi que les colliers dont M. Julien Gréau, de Troyes, ainsi que M. Barry, de Toulouse, avaient exposé de si nombreux exemplaires. Ce dernier, cependant, espère arriver à pouvoir établir une division par contrées au milieu des bracelets en si grand nombre qui remplissaient toute une vitrine.

Les formes varient peu néanmoins, car le musée hongrois nous montrait des bronzes de l'époque antéhistorique qui présentent de grandes analogies avec ce que l'on découvre en France. Cependant nous avons examiné jadis dans le cabinet des antiques de Vienne, ainsi que dans le musée national de Prague, des monuments de bronze qui offrent une physionomie parfaitement caractérisée, ce qui permet d'établir à priori que des sociétés fort différentes existaient dès l'époque antéhistorique sur le sol de l'Europe. L'emmanchement des épées permet d'établir, dès à présent, certaines différences d'origine que ne peut indiquer la forme des lames qui, toutes très-aiguës, sont renflées latéralement. Les épées que l'on trouve dans le centre de la France se prolongent à leur base en une soie plate percée de trous qui servaient à y fixer, au moyen de rivets, des garnitures de bois ou de corne, tandis que celles que l'on trouve dans le nord sont solidaires avec leur poignée, dont le pommeau se développe en deux volutes latérales très-prononcées. Dans le midi, le pommeau est en nacelle. L'ornementation aussi est différente, car sur les poignées des épées trouvées dans le Danemark, s'enroulent des volutes gravées qu'on ne retrouve point ailleurs. Aussi, c'est une opinion

controversée que de savoir si l'influence orientale, propagée par les Phéniciens, s'est fait sentir dans ce pays. Quelques savants y répondent par l'affirmative, en se fondant sur certaines traces du culte de Baal que l'on retrouve dans les pays scandinaves où les hardis navigateurs de la côte syrienne seraient allés chercher l'ambre, puis sur la forme générale des armes qui est celle des épées gauloises et grecques. Mais l'analyse chimique semble prouver que c'est le cuivre venu de l'Oural qui est entré dans la composition du bronze danois. L'or qu'on trouve en Danemark aurait la même origine. Ainsi le bronze, d'après cette opinion, serait encore venu d'Orient, mais par une autre voie que dans le reste de l'Europe. Mais un fait qui étonne, c'est que toutes ces armes sont munies d'une poignée excessivement courte, telle qu'est celle des armes qui nous arrivent encore aujourd'hui de l'Inde. Les populations qui en faisaient usage avaient donc des mains plus petites que n'en avaient les peuples qui leur ont succédé sur le sol de l'Europe.

Nous n'avons point l'intention d'entrer dans le détail de tous les bronzes qui faisaient partie de l'Exposition, et qui soulèvent tant de questions relatives à leur emploi. Après les envois si remarquables de MM. E. Barry et Julien Gréau, et les quelques pièces appartenant aux musées de Toulouse, de Moulins, du Mans, à la Commission archéologique de Senlis, à la Société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace, etc., consistant en haches de formes diverses, en pointes de lance et en pointes de flèche, en fibules, en armilles et en bracelets, il convient de citer les deux casques trouvés auprès de Falaise et envoyés, l'un par le musée de cette ville, l'autre par M. Léonce de Glanville. Comme la forme de ces armures de tête ne se ressent aucunement de l'influence romaine, comme rien ne prouve, de plus, que les guerriers francs eussent la tête protégée par rien de semblable, il faut bien attribuer celles-ci aux Gaulois.

Remarquons que l'arme de prédilection de l'homme primitif, que son instrument essentiel, la hache grossière de silex, peu à peu perfectionnée à mesure qu'il s'élève en civilisation, plus souple dans ses formes lorsqu'elle est exécutée en bronze, ne diffère pas beaucoup cependant du type originel. Son emmanchement se fait toujours de la même façon. Introduite de force dans une branche verte fendue en deux, elle y est maintenue au moyen de ligatures croisées en tous sens, ainsi que nous le montrent les armes des sauvages. Plus tard, on choisit une branche recourbée qui, fendue à son extrémité la plus courte, embrasse le talon de l'arme et est maintenue par deux ailettes latérales, le tout étant consolidé par des ligatures.

Pendant longtemps l'industrie humaine, suivant la routine, ne sut rien trouver de mieux.

Plus tard encore, ce nous semble, on perça une douille à l'extrémité de la hache, qui se transforma en une espèce de coin creux muni d'un petit anneau latéral, nécessaire, soit pour porter l'arme suspendue à la ceinture, soit pour attacher les ligatures qui maintenaient le manche formé d'une branche recourbée.

Chez nous, aucun de ces instruments n'est percé du trou latéral qui permet l'emmanchement que nous trouvons si naturel aujourd'hui au moyen d'un morceau de bois droit. Il faut aller en Danemark pour trouver ce progrès. On l'y avait déjà réalisé d'ailleurs avec les haches de pierre, qui sont en ce pays d'une très-grande beauté et d'une exécution si parfaite, qu'il est probable qu'elles ont subsisté concurremment avec le bronze.

Parmi les haches trouvées, il y en a de si petites, qu'elles semblent n'avoir jamais pu être autre chose que des simulacres, ce qui devient évident lorsque l'on rencontre de simples lames de bronze taillées suivant la forme de l'arme. Tels sont les pendants d'un collier de bronze trouvé à la Ferté (Allier), et exposé par le musée de Moulins, et ceux d'une armille trouvée à Châteaubleau (Seine-et-Marne), et possédée par M. F. Bourquelot, professeur à l'École des Chartes. Si cet instrument fécond de l'affranchissement de l'homme des liens où la nature le tenait trop étroitement enchaîné, ne recevait point un culte, il recevait du moins de singuliers honneurs, car il était devenu peut-être l'emblème d'une divinité quelconque.

ALFRED DARCEL.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

MONUMENTS DU HAUT MOYEN-AGE

CONSERVÉS A CIVIDALE, EN FRIOUL

Le Frioul, conquis par les Longobards dès leur entrée en Italie, devint un des principaux duchés du royaume fondé par ce peuple. Il eut alors pour capitale la ville de Forum Julii, maintenant « Cividale del Friuli », située dans une position très-forte sur les rives du torrent Nadisone, au nord d'Aquilée, l'ancienne métropole du pays, et à l'est d'Udine, la capitale moderne. Depuis longtemps Cividale a perdu l'importance qu'elle avait acquise sous la domination longobarde. C'est maintenant une très-petite ville, solitaire et triste, qui n'offre d'intérêt que par les souvenirs du passé et les débris de ses constructions romaines et du Moyen-Age. Parmi ces dernières, on distingue surtout trois monuments fort curieux : l'Autel de Pemmone, le Baptistère de Caliste et l'Église de Santa-Maria-in-Valle, qui remontent en tout ou en partie jusque vers le milieu du VIIIe siècle.

Nous avons déjà, dans les premières livraisons de notre Étude sur l'architecture lombarde, donné la représentation complète et l'appréciation critique de ces monuments; mais l'intérêt particulier qu'ils présentent nous engage à leur consacrer en outre une notice spéciale. Nous serions heureux qu'elle pût attirer sur ces restes assez peu connus d'une époque très-pauvre en témoignages authentiques de l'art, l'attention des lecteurs des « Annales archéologiques », et qu'elle fît connaître, à cette occasion, le sujet de nos études.

Les monuments de Cividale ne sont pas seulement intéressants pour eux-mêmes. Leur principal mérite est de fournir des renseignements importants sur l'histoire de l'art au Nord de l'Italie.

On sait que l'architecture byzantine se manifesta dans cette contrée vers

l'époque de la fondation de Sainte-Sophie de Constantinople. Peut-être même y prit-elle pied quelques années auparavant, car Saint-Vital de Ravenne [1], commencé par l'évêque saint Ecclésius après son retour de Constantinople, a pu être fondé dès 526. Peu de temps après fut élevée, près de la même ville de Ravenne, la grandiose basilique de Saint-Apollinaire-in-Classe [2] conforme, il est vrai, par ses dispositions d'ensemble, au type de la basilique latine, mais purement byzantine par les détails de sa décoration. L'art byzantin ne paraît point avoir limité au seul territoire ravennais l'action qu'au VIe siècle il exerça dans la haute Italie. On voit encore à Milan une grande église, dédiée à saint Laurent, d'origine fort ancienne et dont les dispositions primitives sont fidèlement conservées, malgré de nombreuses restaurations faites au Moyen-Age et une reconstruction complète exécutée au XVIe siècle. Cette église, bâtie en forme de rotonde, ne peut être que contemporaine de Saint-Vital [3].

1. Voyez « Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines du style romano-byzantin », pages 45 à 49 de la première partie. La planche II donne le plan et les dessins des principaux chapiteaux de Saint-Vital.

2. Voyez « Études sur l'Architecture lombarde, etc. », pages 49 et 50 de la première partie. La planche III donne le plan et les détails les plus intéressants de la décoration de Saint-Apollinaire-in-Classe.

3. Voyez « Études sur l'Architecture lombarde, pages 1 à 9 de la deuxième partie. Les planches IV et V donnent le plan de Saint-Laurent et les dessins de la chapelle de Saint-Aquilin, voisine de cette église. — L'importance de Saint-Laurent, au point de vue de l'histoire de l'art, m'avait été signalée par un article très-intéressant publié en 1862 dans le « Politecnico » de Milan, par mon ami M. Clericetti, sous le titre de : « Ricerche sull' Architettura religiosa in Lombardia dal secolo V all' XI. — Lorsque, en 1863, je relevai les dessins de cette église et que, en 1865, je donnai sa description dans les premières livraisons de l' « Étude sur l'Architecture lombarde », je n'avais pas connaissance des études publiées, dès 1859 ou 1860, sur le même sujet, par M. Henri Hübsch. La traduction française du remarquable ouvrage de cet architecte allemand « Monuments de l'art chrétien depuis Constantin jusqu'à Charlemagne, Paris, 1866 » me les a fait connaître plus tard. Suivant M. Hübsch, Saint-Laurent, remontant à l'époque où les empereurs Constance, Gratien et autres faisaient leur séjour à Milan, daterait de la seconde moitié du IVe siècle; mais pour se ranger à cette opinion, il faudrait accepter complétement les théories de M. Hübsch sur l'art chrétien des premiers siècles, ce que, pour ma part, je considère comme impossible.

M. Hübsch prétend que pendant la période comprise entre le règne de Constantin et celui de Charlemagne « les deux grandes régions architectoniques, l'Occident et l'Orient, n'ont eu qu'un seul style, le « style chrétien primordial », et que la distinction du style des basiliques et de l'ancien style byzantin n'est aucunement fondée. Une thèse aussi hardie aurait grand besoin d'être appuyée sur des faits incontestables, et, pour lui donner de la vraisemblance, il faudrait au moins prouver qu'une église purement byzantine fût bâtie en Italie sans la participation des Grecs. Saint-Laurent n'est point à citer, puisqu'on ne peut avoir sa date que par induction. Il ne reste plus alors, à ma connaissance, sur le sol italien et même dans tout l'Occident, pour cette période

Malheureusement pour la diffusion ultérieure de l'architecture byzantine dans les contrées occidentales de l'Europe, l'invasion victorieuse des Longobards, peuple inculte et féroce, arracha bientôt la plus grande partie de l'Italie à la domination grecque et plongea cette contrée dans de longues et douloureuses misères.

Cependant l'influence grecque fut loin de disparaître entièrement. Elle persista dans la plupart des villes du littoral qui réussirent à échapper au premier choc des Longobards et ne tombèrent en leur pouvoir que lentement, les unes après les autres. Ravenne, centre principal de la puissance grecque au Nord de l'Italie, ne fut conquise qu'au VIIIe siècle. Après sa chute, le duché de Venise servit d'intermédiaire entre l'Orient et l'Occident. Il s'était accru en force et en crédit à mesure que les Grecs reculaient devant les Longobards, et il continua, grâce à ses relations politiques et commerciales, d'offrir à l'art byzantin une porte ouverte pour pénétrer dans la haute Italie. Cette contrée

de l'« Art chrétien primordial », d'autre édifice complétement byzantin que Saint-Vital de Ravenne. A la vérité, la fondation de Saint-Vital peut avoir précédé de six années celle de Sainte-Sophie de Constantinople (532) ; mais les circonstances qui l'ont accompagnée indiquent clairement l'origine orientale du monument. La chronique d'Agnellus rapporte, en effet, que la construction de Saint-Vital fut entreprise par l'évêque de Ravenne, saint Ecclésius, assisté d'un personnage nommé Julianus Argentarius, à la suite d'un voyage que, en 525, Ecclésius fit à Constantinople avec le pape Jean Ier : « Inchoatio vero ædificationis Ecclesiæ parata est ab Juliano postquam reversus est prædictus Ecclesius Pontifex cum Johanne Papa Romam de Constantinopoli cum ceteris Episcopis missis a Theodorico in legationem sicut superius audistis. » C'est à ce renseignement si significatif que l'on doit de connaître avec assez de précision l'époque de la fondation de Saint-Vital. L'observation du caractère artistique confirme d'ailleurs, de l'aveu même de M. Hübsch, la présomption, déduite du récit d'Agnellus, que des artistes grecs prirent part à l'édification du monument. Remarquons aussi que l'antériorité de Saint-Vital, par rapport à Sainte-Sophie, ne s'opposerait nullement à ce que la construction du premier de ces édifices fût le résultat d'une importation en Italie du style byzantin, attendu que des églises de ce style ont pu, quoiqu'il n'en reste point de traces, être élevées à Constantinople avant Sainte-Sophie. Il serait même peu croyable que le chef-d'œuvre de l'art byzantin n'eût pas eu de précédents dans la contrée où les principes artistiques qu'il manifesta si hautement devaient exercer une influence dominante.

L'origine orientale de Saint-Vital étant ainsi établie, quelle raison aurait-on de supposer que Saint-Laurent, dont on ignore la date, mais dont l'architecture découle de la même source, remontât au IVe siècle? L'isolement au nord de l'Italie, jusqu'au Xe siècle, de ces deux monuments purement byzantins, ne montre-t-il pas que le style auquel ils appartiennent fut une importation étrangère? Mais je m'arrête dans la réfutation du système beaucoup trop absolu de M. Hübsch. Ce n'est point assez d'une simple note pour un sujet si important que j'ai d'ailleurs implicitement traité dans le chapitre de l'« Étude sur l'Architecture lombarde » consacré à l'architecture byzantine. Qu'il me suffise pour le moment d'avoir défendu contre M. Hübsch la date assignée par M. Clericetti à Saint-Laurent de Milan, date que je regarde comme la seule admissible.

demeura ainsi constamment en rapport avec le Bas-Empire, dont l'influence artistique s'exerça de première main sur les côtes de l'Adriatique et, de là, se répandit sur le reste du territoire.

L'étude comparative des églises byzantines de l'empire grec et des églises romano-byzantines, bâties en Italie depuis le xe siècle jusqu'à la fin du xiie, montre que l'action de l'art byzantin sur le style lombard n'a été considérable que dans la partie décorative des édifices. On reconnaît, en effet, que le type de la basilique romaine a continué de régir en général la disposition des églises lombardes; et, quant au système de construction, l'on n'y trouve guère d'autre marque probable d'une imitation des méthodes byzantines que l'usage très-répandu de la coupole pour couvrir la dernière travée de la nef principale. Au contraire, tous les détails de la décoration, sculptures, peintures et mosaïques, procèdent de l'art byzantin.

Ce fait est surtout frappant pour la mosaïque et la peinture. Si, pour la sculpture, il n'apparaît pas toujours aussi clairement, on doit l'attribuer aux modifications que cet art éprouva dans son développement. Comme il jouait le rôle principal dans l'ornementation des édifices de style lombard, son caractère, étroitement lié à celui de l'architecture, fut entraîné à se transformer peu à peu, à mesure que l'architecture lombarde gagnait en indépendance et en originalité. La mosaïque et la peinture, qui n'étaient que des éléments accessoires de la décoration, purent, jusqu'à un certain point, demeurer étrangères au mouvement artistique.

Il est aisé de suivre dans les monuments la marche progressive de la sculpture lombarde. Ses phases principales sont fort bien exprimées par les sculptures de Cividale, de Saint-Ambroise de Milan et de Saint-Michel de Pavie.

Dans les premières, l'imitation des ouvrages grecs se montre complète, car elle n'apparaît pas seulement dans la composition, le caractère artistique et les procédés d'exécution, mais encore dans la reproduction servile de motifs symboliques ou de pur ornement.

A Saint-Ambroise de Milan, les formes sont très-variées ; le ciseau du sculpteur fait preuve de fécondité et d'indépendance. Cependant les sculptures se rattachent de près aux traditions de l'école byzantine par leurs reliefs méplats, l'abondance des entrelacs et des guirlandes, les dentelures aiguës des feuillages, et même par quelques refouillements.

Enfin à Saint-Michel de Pavie, la sculpture s'exprime avec plus de vigueur; les saillies deviennent très-prononcées et leurs contours s'arrondissent. En même temps, les figures d'hommes et d'animaux se multiplient beaucoup, et, au lieu d'avoir assez souvent, comme aux époques antérieures, une signification

symbolique, elles ne représentent guère que des scènes de la vie réelle ou bien des fantaisies plus ou moins bizarres. Toutefois l'influence byzantine continue à se faire nettement sentir par la richesse d'une ornementation capricieuse, attachée en quelque sorte à la surface de blocs lourdement profilés.

Ainsi, l'art byzantin commença par régner en maître sur la sculpture lombarde ; et le cachet qu'il lui imprima, principalement à l'origine, fut si bien marqué qu'il ne s'effaça jamais.

Nous venons de jeter un coup d'œil rapide sur les rapports de l'art byzantin avec le style lombard. Cette vue d'ensemble était nécessaire pour faire comprendre l'importance des sculptures de Cividale au point de vue de l'histoire de l'art. Mieux qu'aucun autre monument, elles démontrent l'action prépondérante de l'influence byzantine sur la sculpture lombarde primitive ; et leur témoignage a d'autant plus de poids qu'elles furent exécutées sous la domination des Longobards, dans une province conquise sur les Grecs dès le début de l'invasion.

Les descriptions de l'Autel de Pemmone, du Baptistère de Caliste et de l'Église de Santa-Maria-in-Valle seront empruntées presque textuellement à notre Étude sur l'architecture lombarde. La différence de format s'opposant à ce que nous reproduisions ici les planches de cet ouvrage, nous ne pourrons donner que quelques dessins de détail choisis parmi les plus intéressants.

AUTEL DE PEMMONE.

L'Autel de Pemmone se trouve dans l'Église de Saint-Martin, dédiée autrefois à saint Jean l'Évangéliste[1]. La date de ce monument est fixée par l'inscription gravée à la partie supérieure de ses quatre faces.

.... XIMA DONA XPI AD CLARIT SVBEIMI CONCESSA PEMMONI VBIQVE DIR..O
..RMARENTVR VT TEMPLA NAM EI INTER RELIQVAS
.....IVM BEATI IOHANNIS ORNABIT PENDOLA.. .VRO PVLCHRO ALT-
ARE DITABIT MARMORIS COLORE RATCHIS HIDEROHOHRIT.

D'après cette inscription, l'autel, probablement exécuté par les soins de Pemmone, duc de Frioul, aurait été consacré sous le gouvernement de son fils Ratchis, qui devint roi des Longobards en 744. Ce serait donc un ouvrage de la première moitié du VIIIe siècle.

1. Les planches 7 et 8 de l'« Étude sur l'Archit. lomb. », donnent les dessins des quatre faces de l'autel.

XIMA DONA XPI A DCLA KITS VBEIM CONCESSA PEMMONI VBIOVE DIN

Dessiné et gravé par F. de Dartein.

AUTEL DE PEMMONE A CIVIDALE

FACE ANTÉRIEURE.

L'inscription a été rétablie ainsi qu'il suit par divers auteurs :

« De maxima dona XPI ad clarit subeimi concessa Pemmoni ubique diruto formarentur ut templa. Nam ei inter reliquas solarium beati Johannis ornabit pendola + ex auro pulchro altare ditabit marmoris colore Ratchis Hidebohohrit. »[1]

Signification des Sculptures[2]. — Sur la face antérieure, Jésus-Christ, dans une auréole formée de feuilles, est enlevé au ciel par quatre anges, et, dans l'intérieur de l'auréole, deux autres anges semblent l'assister. Les ailes de ces derniers sont semées d'yeux : ce qui, dans l'art grec du moyen âge, indiquait ordinairement les chérubins. Cette représentation de Jésus-Christ, assisté de deux chérubins, répond très-probablement au texte de l'Écriture (Psaume LXXIX, 2) : « Qui sedes super cherubim. » Des étoiles et des fleurons, semés dans le champ paraissent exprimer que le Sauveur traverse le ciel ; et la main droite qui se voit au-dessus de sa tête indique que Dieu le Père s'apprête à le recevoir.

La face postérieure de l'autel est ornée de deux croix gemmées. La petite armoire placée au milieu peut avoir été destinée à renfermer des reliques ou à servir de réserve pour les vases sacrés. Au-dessus de cette petite armoire, une sorte d'étoile à cinq pointes paraît être un souvenir du « Chrisme », qui avait cessé d'être en usage dans les pays latins. On l'aura donc retracé d'une manière vague, sans se bien rendre compte des éléments qui le composaient jadis.

Sur la petite face du côté gauche, l'artiste s'est évidemment proposé de représenter la Visitation. Le front de la sainte Vierge est marqué d'une croix que, dans les anciens monuments grecs, on trouve tracée sur le voile, où une étoile la remplace souvent. A côté de la sainte Vierge est une plante qui ressemble à un lys.

L'Adoration des Mages occupe la petite face du côté droit[3]. Les trois rois

1. L'inscription de l'autel de Cividale a été publiée pour la première fois en 1727 par Fontanini : « Discus argenteus votivus » etc., pages 30 et 31. — Suivant cet auteur, elle doit s'interpréter de la manière suivante : « De maximis donis Christi claro et sublimi concessis Pemmoni, ubique dirutum formaretur ut templum : nam ei inter reliqua solarium beati Johannis ornavit pendula cruce ex auro pulchro; altare ditavit marmoris colore Ratchis Hidebohohrit. » Voyez Troya : « Codice diplomatico longobardo », t. IV, part. IV, pages 12 et 13.

2. Je dois ce paragraphe au R. P. Cahier, de la Cie de Jésus, qui a bien voulu me donner textuellement toutes les explications qu'il contient.

3. Canciani s'est avisé, on ne sait pourquoi, de prendre les trois personnages qui offrent des présents à l'enfant Jésus pour Ratchis et ses deux frères Aistulf et Ratcait. C'est aussi l'opinion de M. Troya. — Troya, « Cod. dip. long. », t. IV, part. IV, p. 13. Le dessin du devant de l'autel a été donné par Canciani. « Leges barbarorum », vol. I.

sont chaussés de bottines. comme gens qui viennent de loin, et leur tête est coiffée de ce petit appendice bizarre qui, dans les monuments grecs du Moyen-Age. indique la mitre phrygienne. Des trois étoiles qui se voient au sommet, celle du milieu, placée au-dessus de la tête de l'Enfant Jésus, a plutôt l'air d'un « chrisme » maladroitement imité ; et cela correspond assez bien au geste de l'ange qui semble dire : « Voilà celui que vous cherchez. » Il n'y aurait donc, en fait d'astres véritables, que les deux étoiles à six « rais » qui paraissent indiquer le point de départ et le point d'arrivée. La sainte Vierge porte encore sur le front la croix que nous avons vue dans la face opposée. Derrière elle, se tient debout une femme qui pourrait être sa servante.

Si grossière que soit l'exécution des trois faces historiées, il est facile d'y reconnaître une grande pensée d'ensemble, empruntée au langage de saint Paul (I Tim., III, 16) : « Magnum est pietatis sacramentum, quod manifestatum est in carne... apparuit angelis, prædicatum est in gentibus, assumptum est in gloria. »

Caractère des Sculptures. — Les croix gemmées de la face postérieure, les rosaces et les divers ornements des bordures témoignent d'un certain goût et d'une certaine facilité d'imitation qui manquent tout à fait dans les figures. Celles-ci, avec leurs attitudes roides et forcées, leurs visages tout de face ou de profil et leurs membres disproportionnés, sont pour la plupart d'une barbarie si complète qu'il est difficile d'imaginer rien de plus grossier et de plus laid. L'inscription, fort mal écrite dans un langage presque inintelligible, ne vaut pas mieux que les sculptures.

Il est à remarquer que les sujets des trois faces historiées sont assez clairement exprimés et que les figures, outre qu'elles sont disposées avec ordre et convenance, garnissent parfaitement tout l'espace limité par l'encadrement. La composition est donc bien supérieure à l'exécution ; ce qui paraît indiquer qu'il y a eu copie. Cette conjecture est confirmée par diverses particularités, telles que l'imitation maladroite du chrisme, la croix tracée sur le front de la sainte Vierge et la mitre phrygienne qui sert de coiffure aux rois mages. Comme ces signes ou attributs ne se trouvent guère que dans les ouvrages grecs, il est probable que la décoration de l'autel de Pemmone reproduit grossièrement quelque morceau de sculpture ou de peinture byzantine. [1]

La sculpture offre d'ailleurs un cachet byzantin très-prononcé. Les ornements et les figures ont très-peu de saillie et se détachent du fond par des

1. Les D de l'inscription ressemblent au ẟ majuscule.

reliefs méplats. Les plis des vêtements sont marqués par des raies serrées et parallèles simplement tracées dans le marbre. On dirait un tableau gravé sur la pierre avec un fond légèrement évidé. Cet ouvrage montre en somme que, sous la domination des Longobards, l'art était tombé très-bas, et de plus, qu'il était parfois réduit à s'inspirer servilement de modèles byzantins.

BAPTISTÈRE DE CALISTE.

L'ancien baptistère de Caliste se trouve actuellement dans l'église collégiale, près de l'entrée de la nef latérale de droite. C'est un petit édifice octogone entièrement construit en marbre. La piscine centrale est entourée par une balustrade qui sert de piédestal à huit colonnettes disposées dans les angles : des dalles évidées en plein cintre réunissent ces colonnettes à la partie supérieure et peuvent avoir supporté autrefois une toiture. La balustrade est ouverte sur deux côtés pour donner accès à la piscine, au fond de laquelle on descend par un gradin.

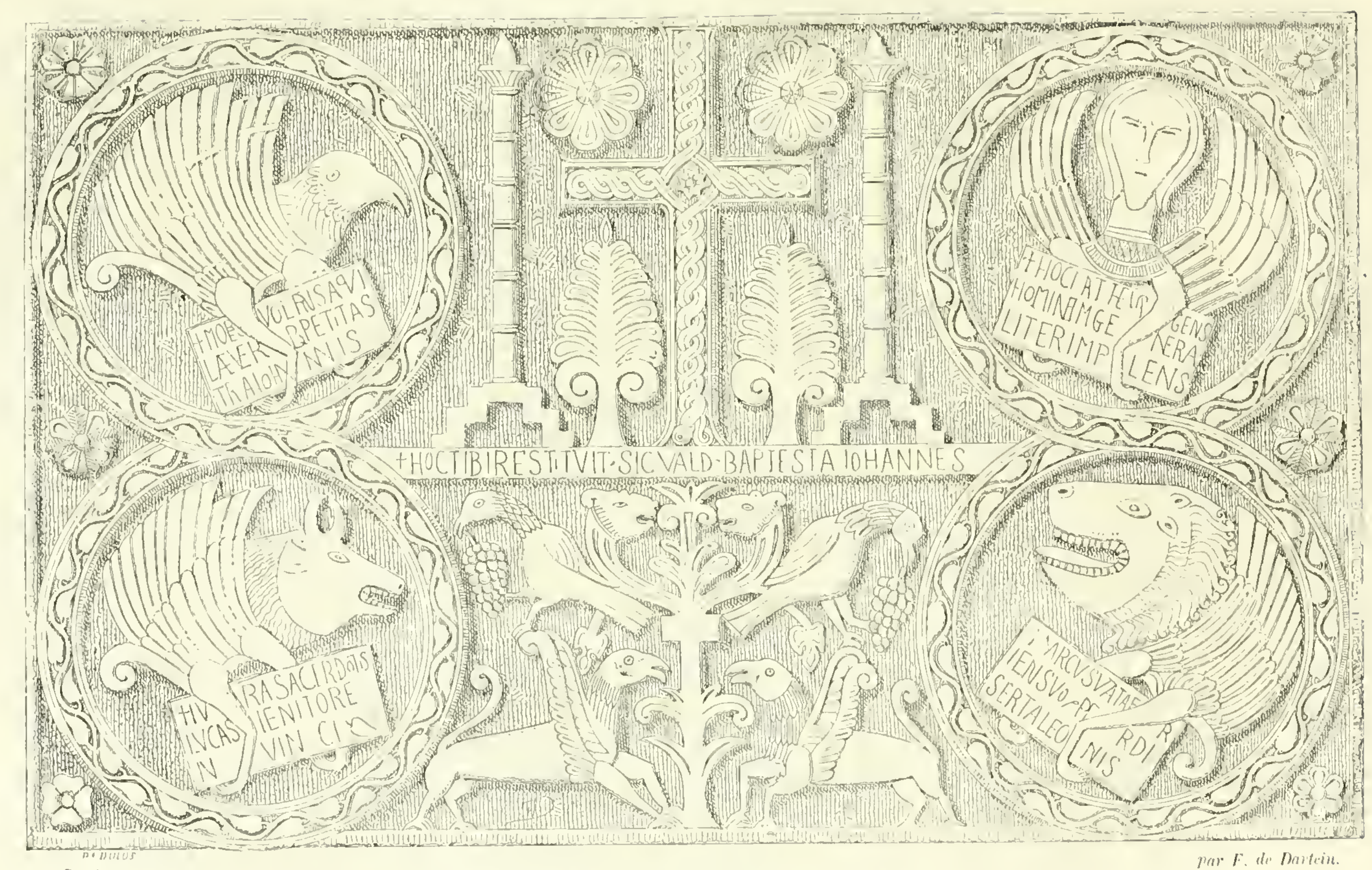
L'ensemble du baptistère produit un fort bon effet, grâce à la fermeté de la base, à la légèreté des colonnettes et à l'élégance des arcs surhaussés qui forment le couronnement. Ces qualités méritent d'autant plus d'être remarquées qu'elles apparaissent dans un monument construit à une époque de décadence.

Deux des faces de la balustrade, celles situées de part et d'autre des ouvertures d'accès de la piscine, et les huit dalles évidées portées par les colonnettes sont ornées de sculptures qu'accompagnent des inscriptions [1].

Inscriptions. — L'inscription gravée à la partie supérieure des arcs fait connaître l'époque de la construction du baptistère, car elle nous apprend qu'il a été « orné de marbres par Caliste », c'est-à-dire par le patriarche d'Aquilée, contemporain de Grégoire III. C'est donc un monument de la première moitié du VIII[e] siècle.

QVOS REGAT TRINITAS VERA + EX AQVA ET SPTV REN-
ATVS FVERIT NISI TESTANTE V.TAM DO QVIS NON V.DEB-
IT .ETERNAM . MYSTICVM BAPTISMAT.E . SACR-
ABIT VENIENS XPS. HOC IN IOVRDANNEM

1. Les dessins de toutes ces sculptures sont donnés par les planches 10, 11, 12, 13 et 14 de l'« Étude sur l'Arch. lomb. »



Dessiné et gravé par F. de Dartein.

BAPTISTÈRE DE CALISTE A CIVIDALE

DALLE DE L'APPUI.

NITENS PIORVM PATVIT REGNVM . TEGVR-
IVM CERNITES VIBRANTE MARMORVM SC-
EMA QVOD CALISTI BEATI ORNARI
M . IIII . LXIII . FVIT . REHEDIFICATVM . HOC . BAPTISTERIVM[1].

Cette inscription a été expliquée comme il suit par Bertoli[2].

« Nisi quis ex aqua et spiritu renatus fuerit, non videbit vitam æternam, testante Deo cum Christo. Veniens in Jordanem hoc sacravit mystico baptismate. Nitens piorum regnum patuit. Cernutes tegurium beati Calisti quod ornavit vibrante marmorum scema. Quos regat Trinitas vera. »

L'interprétation de Bertoli ne comprend pas la partie de l'inscription qui occupe le sommet de l'arc du huitième côté. Cette partie est évidemment distincte du reste et se rapporte à une reconstruction du baptistère[3]. Les mots : « fuit. rehedificatum. hoc. baptisterium ». séparés les uns des autres par des points, sont écrits avec un mélange de grandes et de petites lettres ; de plus, les caractères ont des formes sensiblement différentes de celles qu'on observe sur les sept autres faces. Il semble qu'on ait essayé d'imiter le genre d'écriture de l'inscription primitive et que, mal à propos, l'on en ait exagéré les défauts.

Le même arc porte encore une longue inscription moderne destinée à faire mention de la translation du baptistère dans la nouvelle église cathédrale bâtie au XVI[e] siècle.

Sur le côté de l'appui situé à gauche de l'ouverture conduisant à la piscine, on lit au milieu de la dalle historiée :

HOC TIBI RESTITVIT . SICVALD . BAPTESTA IOHANNES.

Le nom de « Sicvald » ou « Sigwald » paraît être celui d'un patriarche qui occupait le siége d'Aquilée vers 774 et qui, d'après l'inscription, aurait restauré ou embelli le baptistère. Cela semble d'autant plus vraisemblable que l'autre face historiée de la balustrade, celle qui se trouve à droite de l'ouverture, se compose évidemment de fragments rapportés, et que le plus grand de ces fragments, si l'on en juge par les sculptures qui le décorent, paraît avoir une provenance analogue à celle de la dalle où se lit le nom de Sicvald. Cette

1. L'inscription est gravée à la partie supérieure du baptistère. Chaque ligne donne la partie correspondante à l'un des huit côtés.

2. Voyez Mai, « Scriptorum veterum nova collectio », vol. V, p. 170.

3. Le millésime qui donne la date de cette reconstruction est loin d'être clairement écrit ; je n'ai trouvé son explication nulle part.

dernière pourrait donc bien avoir été mise dans la balustrade en même temps que les fragments qui ornent la face correspondante, et Sicvald, auteur de cet embellissement, en aurait consacré la mémoire par une inscription.

Signification des Sculptures[1]. — Sur le côté de la balustrade dont nous donnons le dessin, une croix ornée, dressée entre deux flambeaux, semble imitée d'une tapisserie orientale : on a conservé aux candélabres quelque aspect d'un « pyrée » persan, et les palmettes rappellent le « hom » oriental, tel qu'on pouvait le figurer sur des tissus. Cette même plante aura inspiré probablement aussi l'arbre qui se voit à l'étage supérieur, et qui est précisément accosté de deux griffons à la manière asiatique. Le tout est cantonné de quatre médaillons renfermant les symboles des Évangélistes : chacun d'eux porte sur une tablette le vers de Sédulius[2] qui explique ses attributions.

+ MORE VOLANS AQVILE VERBI PETIT ASTRA IOHANNIS
+ IVRA SACERDOTIS LVCAS TENIT ORE IVVINCI
+ HOC MATTHEVS AGENS HOMINEM GENERALITER IMPLENS
+ MARCVS VT ALTA FRI(M)ENS VOX PER DISERTA LEONIS[3].

Les symboles de saint Luc et de saint Jean sont répétés sur l'autre face historiée de la balustrade avec les mêmes vers de Sédulius. Les têtes du bœuf et de l'aigle ont un aspect un peu plus rapproché de la nature, et l'articulation de la jambe du bœuf sur le corps semble inspirée du procédé employé en pareil cas dans certains tissus byzantins.

Sur les tympans des arcs, les poissons peuvent indiquer le chrétien qui renaît dans l'eau, comme parle l'Évangile, figure familière aux PP. de l'Église et à l'art chrétien primitif. Les cerfs qui viennent se désaltérer à une source jaillissante sont le symbole liturgique du baptême, si bien que le Psaume XLI : « Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum »..., se chantait pendant la cérémonie. L'agneau convient tout aussi bien aux fidèles, puisque Jésus-Christ s'appelle le bon Pasteur, et le paon est connu pour indiquer l'aspiration à la vie éternelle, parce que sa chair était censée ne se corrompre jamais.

Les petits oiseaux, occupés sur quelques-unes des guirlandes à becqueter des grappes, sont un sujet d'ornementation qui ne laisse pas que d'avoir un sens mystique, comme symbole de l'Eucharistie, d'autant que jadis la communion était donnée après le baptême. L'on a même eu soin de faire plonger les tiges de vigne dans des vases en forme de calice antique.

1. Je dois textuellement tout ce paragraphe au R. P. Cahier, de la Cie de Jésus.
2. Sédulius, poëte latin du Ve siècle.
3. Dans ces inscriptions, l'I remplace souvent l'E.

Quant aux lions et aux griffons, si l'on voulait y voir absolument une intention de symbolisme, on peut y trouver le souvenir de la leçon que donne saint Pierre aux chrétiens : « Veillez, car votre adversaire le démon tourne autour de vous en rugissant, cherchant à vous dévorer. »

Caractère des sculptures. — Les diverses sculptures qui décorent le baptistère de Caliste offrent à peu près le même caractère que celles de l'autel de Pemmone dont elles sont contemporaines. L'absence des figures humaines et la prédominance des ornements font sans doute qu'elles ont un aspect moins barbare. Il est à remarquer, en effet, que dans les monuments de la première moitié du Moyen-Age, les ornements composés d'entrelacs, de rinceaux, de fleurons, d'oves, de perles, etc., sont d'une exécution très-supérieure à celle des animaux, et que ceux-ci, à leur tour, sont en général mieux faits que les hommes, surtout lorsqu'ils appartiennent aux espèces domestiques ou sauvages que l'artiste pouvait avoir journellement sous les yeux.

Les formes étranges des figures symboliques, représentées sur deux des côtés de la balustrade, ne s'expliquent guère qu'en admettant une imitation de quelque étoffe orientale. Les artisans qui fabriquaient ces étoffes étaient probablement moins exercés que les sculpteurs dans l'art du dessin et, d'ailleurs, la nature même de leurs ouvrages comportait moins de rigueur dans les contours et plus de caprice dans la composition. L'art oriental semble avoir inspiré également la forme des plantes qui, dans plusieurs dalles du couronnement, occupent les angles inférieurs du tympan; sur l'une d'elles on reconnaît fort bien un palmier.

Les chapiteaux des colonnettes méritent d'être remarqués pour leurs bonnes proportions et l'exécution très-soignée des sculptures. Leur caractère est tout à fait byzantin et, d'ailleurs, la ressemblance qu'ils offrent entre eux, non moins que la manière dont ils s'ajustent au reste de la construction, ne permettent pas de supposer qu'ils proviennent de quelque monument plus ancien.

Ainsi, le baptistère de Caliste, comme l'autel de Pemmone, témoigne qu'au VIII[e] siècle l'art byzantin inspirait la sculpture décorative du nord de l'Italie. L'observation de ce baptistère nous apprend aussi que, sous le régime des Longobards, le goût des formes architecturales paraît s'être mieux conservé que la science du dessin. Les proportions des diverses parties de l'édifice sont, en effet, beaucoup plus satisfaisantes que celles des animaux sculptés sur les parois.

ÉGLISE DE SANTA-MARIA-IN-VALLE.

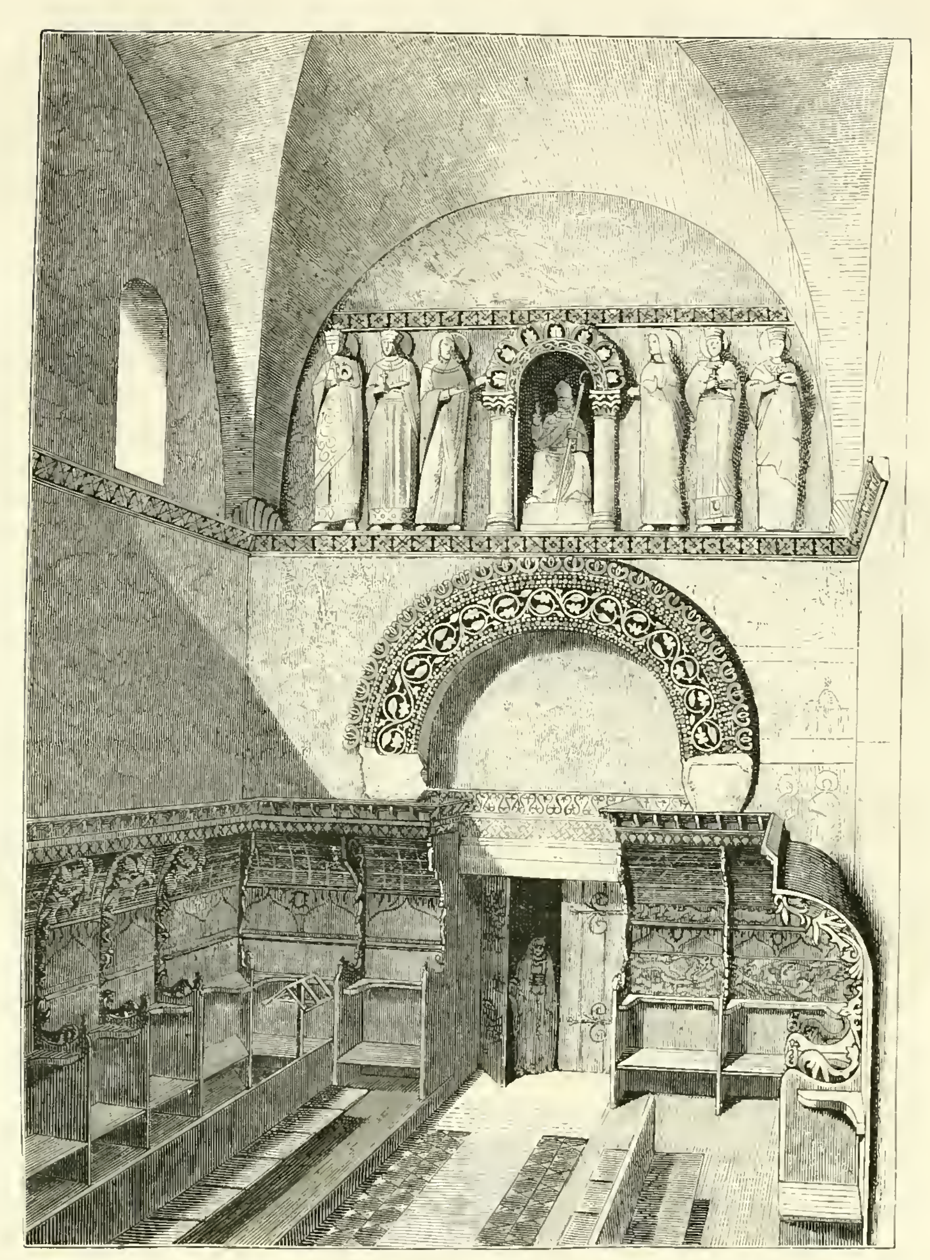
La petite église de Santa-Maria-in-Valle, ou Sainte-Marie-en-Val, sert de chapelle à un monastère dans les bâtiments duquel elle se trouve enclavée. Cet édifice, qui est fort ancien, a conservé, par un rare privilége, le cachet de l'époque reculée à laquelle il remonte : on dirait que, caché dans une ville depuis longtemps déchue, il y ait été oublié par le temps et par les hommes.

Une partie de son architecture appartient à la fin de l'époque longobarde; mais la masse principale de la construction est beaucoup plus ancienne, et, au point de vue de notre étude, l'église de Sainte-Marie-en-Val offre plus d'intérêt par le caractère de sa décoration que par l'ensemble de ses dispositions[1].

Description de l'ensemble. — L'édifice se compose d'une salle carrée de 6^{m}25 de côté, qui forme la nef, et d'une tribune de même largeur et de 3^{m}85 de profondeur, divisée en trois compartiments par quatre colonnes et deux piliers à section rectangulaire : une voûte d'arêtes recouvre la nef, tandis que les trois compartiments de la tribune sont voûtés en berceau. Deux portes, ouvertes, l'une au milieu du mur de façade, et l'autre sur le côté droit de la tribune, donnent accès dans l'intérieur de l'église. La nef était éclairée par cinq fenêtres en plein cintre, dont une sur le mur de façade, au-dessus de la porte, et deux sur chacun des murs latéraux du nord et du midi. Ces fenêtres ont leur pied à la hauteur du plan de naissance des voûtes : trois d'entre elles sont à présent bouchées. Chacun des compartiments de la tribune reçoit directement la lumière par une fenêtre également en plein cintre et un peu plus petite que celles de la nef.

Le pavé de la tribune est relevé, de la hauteur de quatre marches, au-dessus de celui de la nef. L'un et l'autre sont en marbre; mais le dernier se fait particulièrement remarquer par un carrelage mosaïqué, disposé sur le passage qui va de la porte principale à la tribune. Ce carrelage, formé de carreaux hexagones en marbre noir ou violet et de petits carreaux triangulaires en marbre blanc, est interrompu par une grande dalle circulaire en

1. Les planches 17 et 18 de l'« Étude sur l'Architecture lombarde » contiennent le plan, la coupe, la vue intérieure et les détails les plus remarquables de l'église. Nous donnons ici une réduction du plus intéressant de ces dessins qui représente la vue intérieure de l'édifice du côté du mur de façade. — Santa-Maria-in-Valle avait déjà été publiée dans le deuxième volume des « Monuments anciens et modernes », de Gailhabaud, mais avec des dessins qui laissent un peu à désirer sous le rapport de l'exactitude et même de la fidélité du caractère.



Dessiné par F. de Dartein.

ÉGLISE DE SANTA-MARIA-IN-VALLE A CIVIDALE

VUE INTÉRIEURE DU MUR DE FAÇADE.

marbre blanc, placée au centre de la nef. Le parement intérieur des murs d'enceinte de la nef était autrefois revêtu par un placage en marbre, dont on voit encore des restes à leur pied, derrière les stalles.

Époque de la construction. — La salle carrée qui forme la nef de Sainte-Marie-en-Val est évidemment une construction romaine. Il suffit d'observer l'ensemble de la structure, la forme des voûtes et la façon du pavé, pour n'en pouvoir pas douter. Les quatre murs de l'enceinte étaient autrefois percés, ou seulement évidés jusqu'à une certaine profondeur, par quatre larges arcs en plein cintre, dont les traces sont encore très-apparentes sur les anciennes murailles du nord, de l'ouest et du midi. Il paraît que cette construction romaine aurait été un temple.

Que ce temple ait été, ou non, converti en église pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, c'est ce qu'il importe peu de connaître; mais ce qui intéresse bien davantage, c'est de savoir, par le témoignage d'une ancienne chronique, que la construction de la tribune et la décoration intérieure du mur de façade remontent au milieu du VIIIe siècle. Cette chronique rapporte que, vers l'époque de la conquête de l'Italie par les Francs, Piltrude, femme du duc de Frioul, fonda le monastère de Sainte-Marie-en-Val, pour y réunir des religieuses qui habitaient auparavant à quelque distance de Cividale. En même temps, la pieuse duchesse augmenta l'église d'un chœur, divisé en trois compartiments, et fit construire la porte d'entrée, ornée d'une guirlande en stuc et surmontée de six statues également en stuc. [1]

Nous allons décrire et étudier successivement les détails du chœur, ceux de la nef et ceux du mur de façade.

Détails du chœur. — On a déjà dit que le pavé du chœur se trouve relevé de la hauteur de quatre marches au-dessus du sol de la nef. Il est probable qu'il n'y avait primitivement qu'une différence de niveau d'une seule marche, si l'on en juge par l'enfouissement des bases des colonnes et par celui d'un ancien sarcophage placé dans le chœur et qui, d'après la tradition, renfermerait les restes de la duchesse Piltrude et de ses trois fils. Les dalles en marbre blanc du pavé proviennent sans doute du revêtement des murailles.

1. Ces renseignements historiques m'ont été fournis par Mgr Laurent d'Orlandi, chanoine de l'église collégiale de Cividale, qui a bien voulu me faire présent de la brochure publiée par lui sous ce titre : « Il tempietto di Santa-Maria-in-Valle di Cividale del Friuli ». Udine, 1858. — Mgr d'Orlandi s'est servi, pour faire ce travail, d'un ouvrage devenu très-rare, qu'a publié en 1807 le chanoine comte Michele della Torre Valsassina. — La chronique qui fait mention de l'agrandissement et de l'embellissement de l'église est rapportée par Niccoletti et par Zancarolli. Ces travaux auraient été exécutés vers 762.

Les six piliers de la tribune, ainsi que les architraves qui les unissent, sont en marbre blanc uni ou veiné, et ces pièces paraissent toutes provenir d'édifices plus anciens. Cependant il se pourrait que les quatre chapiteaux des colonnes, sculptés dans le goût byzantin, eussent été faits pour le chœur : en comparant ces chapiteaux à ceux du baptistère de Caliste, on reconnaîtra que cette conjecture n'a rien d'invraisemblable. Il est à remarquer que les deux colonnes antérieures sont d'un diamètre plus fort que celles qui les suivent, et qu'elles en sont très-rapprochées; mais ces irrégularités s'expliquent tout naturellement par ce fait que les colonnes antérieures ont à porter le mur de l'ancienne construction, tandis que les deux autres colonnes soutiennent, avec les piliers du fond, les petites voûtes en berceau de la tribune.

Le chœur se trouve séparé de la nef par un jubé fort simple, qui se compose d'une balustrade en marbre et d'une traverse en bois, supportée par deux légères colonnettes : entre ces dernières, une ouverture est ménagée dans la balustrade. Sans doute, la séparation du chœur et de la nef était autrefois complétée par des rideaux suspendus à la traverse supérieure. Celle-ci a été renouvelée à une époque assez récente, en même temps que la chaire et l'escalier, disposés dans le compartiment de gauche de la tribune[1].

En somme, le chœur de Sainte-Marie-en-Val, adossé contre une construction romaine et formé, quant à ses parties les plus caractéristiques, de fragments d'édifices détruits, ne porte l'empreinte d'aucun style original. Il n'offre d'intéressant que sa distribution en trois compartiments voûtés qui, du reste, pourrait bien tenir à la facilité qu'ont eue les constructeurs d'employer des colonnes et des architraves anciennes.

Détails de la nef. — Vers le milieu de la nef s'élève une petite colonnette byzantine en marbre blanc, portée sur un socle carré, également en marbre. Le dallage mosaïqué a été régulièrement coupé pour faire place à cette colonnette et à son socle qui remplissent actuellement l'office de lutrin et paraissent avoir eu, dès le principe, la même destination.

Les stalles en bois, disposées contre les murailles sur trois côtés de la nef, sont fort anciennes, puisqu'on y voit les armoiries de la famille della Torre, sculptées en 1371, par les soins de l'abbesse Marguerite[2]. Ces stalles, qui

1. Il est probable que cette chaire et son escalier ont une origine très-ancienne, car il se rattache à l'escalier une pratique de dévotion qui n'a pu prendre naissance qu'à une époque reculée : les religieuses du couvent en montent les marches à genoux, en mémoire de l'escalier que monta Jésus-Christ au prétoire de Pilate.

2. Voyez : « Il tempietto di Santa-Maria-in-Valle di Cividale del Friuli », par Mgr d'Orlandi, page 14.

ne sont pas moins remarquables par le fini du travail que par le caractère artistique des sculptures, contribuent pour beaucoup à l'effet si pittoresque de l'intérieur de l'église.

Détails du mur de façade. — Notre dessin donne la vue d'ensemble de la décoration intérieure du mur de façade. Sauf le linteau de la porte d'entrée, formé par un gros bloc de marbre, toute cette décoration est en stuc. Elle se compose : du linteau de la porte d'entrée; d'une riche et large guirlande circulaire qui surmonte et encadre cette porte; de deux bandeaux horizontaux, situés, l'un au-dessous et l'autre au-dessus de l'espace où sont logées les fenêtres; de l'archivolte, portée par deux colonnettes engagées, qui décore la fenêtre, à présent bouchée, du mur de façade; enfin de six statues de grandeur naturelle, disposées de part et d'autre de la fenêtre susdite, dans l'intervalle des deux bandeaux horizontaux.

Le linteau de la porte d'entrée est orné de fines sculptures, à reliefs méplats et très-peu saillants, qui ressemblent beaucoup, pour la façon, à celles de l'autel de Pemmone et du baptistère de Caliste.

Toute la décoration en stuc est très-largement exécutée. La guirlande de la porte d'entrée surtout produit un excellent effet, grâce à la vigueur des reliefs qui font valoir l'élégance et la richesse de l'ornementation. De petites ampoules en verre, au col allongé et à reflets irisés, ornaient le milieu des rosettes. Il n'en reste plus à présent qu'un très-petit nombre. La guirlande était autrefois soutenue par des colonnes engagées, surmontées de chapiteaux. Les traces de ceux-ci existent encore et l'on voit qu'ils furent détruits, ainsi que les colonnes, pour faire place aux stalles en bois disposées postérieurement contre les murs.

Les statues passent pour représenter les saintes Anastasie, Agape, Chionie et Irène et les saints Grisogone et Zoïle[1]. Par leurs formes allongées, elles se rapprochent beaucoup des figures représentées sur les mosaïques byzantines. Elles sont en même temps remarquables par la correction du dessin et la noblesse du caractère.

Il est possible que la décoration intérieure du mur de façade ait été répétée autrefois sur les trois autres murailles de la nef. Ce qui tendrait à le faire croire, c'est que le bandeau horizontal, situé au-dessous des statues, fait retour sur les murs latéraux.

Les sculptures en stuc de Sainte-Marie-en-Val sont, en somme, fort au-dessus des ouvrages décoratifs exécutés pendant la première moitié du

1. Voyez la brochure de Mgr d'Orlandi, page 11.

VIIIe siècle dans la ville de Cividale, tels que l'autel de Pemmone et le baptistère de Caliste. De là peuvent naître des doutes sur l'authenticité de la chronique qui fixe aux environs de l'année 760 la date des embellissements de Sainte-Marie-en-Val; mais, comme vers la même époque les violences des iconoclastes chassèrent de Grèce en Italie un grand nombre d'artistes, on explique facilement, par l'arrivée à Cividale de quelque sculpteur byzantin, le mérite exceptionnel de la décoration que nous venons d'étudier.

F. DE DARTEIN.

LES VITRAUX

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867 [1]

Les chemins couverts. — Les galeries de ce nom avaient une certaine utilité, en ce sens qu'elles formaient un trait d'union entre les côtés latéraux du palais de l'Exposition et les voies publiques qui enserrent le Champ-de-Mars : avantage sérieux, en principe, pour le visiteur craignant la pluie et ayant une voiture à sa disposition. Malheureusement, le toit laissait souvent filtrer l'eau du ciel, et puis ces galeries n'étant closes, très-imparfaitement encore, que d'un seul côté, la pluie et le vent rivalisaient quelquefois pour rendre le passage peu agréable.

On n'a pas voulu admettre l'idée, émise à l'origine, de clore toutes les larges baies ménagées entre les pans de bois avec des vitraux, parce que ceux-ci auraient masqué la vue des merveilles du Parc. En conséquence, les verrières peintes, rangées sur une seule ligne dans chacun des « chemins couverts », recevaient une lumière égale sur leurs faces intérieure et extérieure. Des œuvres vigoureusement colorées et modelées, devaient donc paraître opaques dans ces conditions mauvaises, et il est vraiment heureux que la grande majorité des peintres verriers ait l'habitude de produire des vitraux d'un ton assez clair et d'une excessive translucidité, pouvant s'accommoder, dans une certaine mesure, d'une semblable exposition. Toutefois, les verrières placées dans les « chemins couverts » n'ont pu être appréciées que sous le rapport de la composition et du dessin, l'exécution, et surtout la coloration, étant tuées par la détestable lumière qui les éclairait. Il fallait avoir l'expérience spéciale de l'homme du métier pour suppléer, par la pensée, à l'absence

1. Voir les « Annales archéologiques, » vol. XXV, p. 222.

de cet effet cherché par l'artiste avec la science et le talent qui lui sont propres et obtenu avec plus ou moins de bonheur, mais qui exige habituellement beaucoup de calcul et doit être une vive préoccupation pour le peintre verrier sérieux et aimant son art.

I. PORTE RAPP. — M. Paul Bitterlin est plus connu comme graveur sur verre que comme peintre verrier. Cependant, à côté de différents échantillons de gravure, il a exposé une œuvre peinte dans laquelle il a pris plaisir à accumuler les difficultés. Le principal mérite de ces dernières est de donner beaucoup de mal à l'artiste qui cherche à les surmonter, sans que l'effet y gagne, bien au contraire. Le vitrail de M. Bitterlin, très-consciencieusement exécuté, est une sorte d'apothéose de l'impératrice Eugénie, et a pour but de rappeler la charité si courageuse que la souveraine a montrée lors de cet horrible fléau appelé choléra qui vient de désoler la France à plusieurs reprises.

L'Impératrice, assez ressemblante, d'ailleurs, est représentée sous la figure idéale de sainte Eugénie : la tête est nimbée, il n'y a donc pas à s'y tromper. Au reste, dans le bas de la verrière, deux anges-amours tiennent un écusson et montrent du doigt l'inscription dont il est chargé :

« Sancta Eugenia,
Infirmorum,
Simul ac egentium
Presens tutela. »

Cette figure, symbole et portrait tout à la fois, est assise sur un trône à dossier élevé. Son costume a des réminiscences byzantines fort louables, assurément, mais il eût été bon d'y introduire une richesse de couleur qui est totalement absente. Un des bras de la souveraine idéalisée entoure, avec un mouvement gracieux, une femme cholérique à laquelle un petit enfant tend les mains. L'autre bras s'appuie sur l'épaule d'une fillette qui apprend à lire, et qui semble personnifier l'instruction primaire protégée par l'auguste compagne de Napoléon III.

Le fond d'architecture est percé de deux ouvertures qui laissent entrevoir, l'une, la métropole de Paris, l'autre, la cathédrale d'Amiens, afin de rappeler les deux villes où l'Impératrice a visité et consolé les malheureux cholériques.

Le dessin de cette verrière manque de style. Le modelé est fort soigné, avec exagération même, en raison du poli fastidieux qui en résulte. La coloration est terne, obtenue avec des tons clairs et gris qui rendent l'harmonie

facile. Ici encore, je dois signaler un véritable abus de l'emploi des émaux et de la gravure, principalement dans les accessoires tels qu'un tapis, le couronnement du dossier, etc. En outre, M. Bitterlin a eu le tort de damasser des draperies d'un violet rose avec du jaune d'argent : ces deux couleurs ayant une tendance à se confondre à distance, leur alliance exclut toute richesse, ce qui, évidemment, est le but contraire de celui que se proposait d'atteindre M. Bitterlin.

Un petit panneau du même exposant représente une Vierge-Mère dont le caractère est légèrement inspiré du Moyen-Age. La tête de l'Enfant Jésus est trop forte. Le dessin et la coloration sont sans intérêt.

Je ne puis me dispenser de dire quelques mots des échantillons de gravure sur verre placés non loin de là par M. Bitterlin. Outre plusieurs carreaux en style égyptien et autres, j'ai remarqué une glace de 3m 50 sur 2 mètres, gravée à l'aide de l'acide fluorhydrique, de manière à produire un dessin mat et modelé sur fond transparent. La composition consiste dans le double chiffre de l'Empereur et de l'Impératrice, surmonté d'une couronne et reposant sur un socle orné d'attributs divers. Tout cela est extrêmement bien exécuté; mais cette glace doit être d'un prix de revient fort élevé que ne justifie guère le résultat obtenu.

M. Eugène Oudinot, que nous retrouverons dans le grand vestibule du Palais, a exposé plusieurs verrières près de la porte Rapp.

Je signalerai d'abord une copie fort réduite du fameux Christ de Prud'hon, tableau resté à la mode pour la classe d'artistes qui vit au Musée du Louvre et en fait son moyen d'existence. L'exécution sur verre de cette petite croisée est soignée, mais l'effet de clair-obscur qu'affectionnait tant Prud'hon n'est pas très-bien rendu et, d'ailleurs, produit nécessairement un mauvais effet en vitrail. Une bordure de circonstance, composée d'épines entrelacées d'un ruban blanc, n'offre rien de remarquable.

Vient ensuite une petite verrière à trois médaillons légendaires, en style du XIIIe siècle. Le fond, en mosaïque rouge et verte, est d'un effet peu agréable [1],

1. Les fonds sur lesquels reposent des médaillons historiés petits ou grands, semblent exiger des rinceaux dont l'effet est toujours riche. On peut varier le dessin et la couleur selon les cas et selon son goût, tandis qu'avec la mosaïque on tourne nécessairement dans un cercle étroit sans pouvoir en sortir. Ce dernier système d'ornementation ne présente au peintre verrier qu'un petit nombre de motifs, et encore est-il fort diminué si l'artiste exige des différences très-sensibles dans la composition, par conséquent dans l'effet. La coloration, elle, se réduit à ceci : fond bleu, filets rouges, points blancs et jaunes; ou fond bleu, filets blancs, points rouges et jaunes; ou bien encore, fond bleu et fond rouge alternés, avec ou sans filets blancs, points blancs et jaunes. Les filets sont courbes ou droits; les points circulaires ou carrés. L'agencement est en écailles.

mais la coloration des sujets est bonne. Le trait serait excellent s'il avait moins de maigreur.

Près de là se trouvaient placées trois petites croisées, en style du XIIe siècle, représentant le Christ, saint Pierre et saint Paul. Ces figures sont dessinées dans un style pur, et je regrette d'être obligé de faire des réserves quant à leur coloration qui laisse à désirer ; celle-ci est mieux comprise dans l'encadrement.

J'arrive enfin à l'un des vitraux que M. Oudinot a exécutés pour la nouvelle église de la Trinité, à Paris. Depuis la clôture de l'Exposition, j'ai pu voir ces verrières à leur place définitive. Leur effet est satisfaisant et rappelle volontiers celui que donneraient des vitraux de la Renaissance disposés dans des conditions analogues; or je ne fais pas là à l'auteur de cette grande page un mince éloge, certes! M. Oudinot a eu tort, peut-être, de mettre sous les yeux du public, à l'Exposition universelle, un spécimen de l'œuvre importante dont la ville de Paris lui a confié l'exécution, car de graves défauts qui n'attirent pas le regard de très-loin se révèlent aisément de près. Le style des six médaillons exposés au Champ-de-Mars est celui de l'imagerie de piété, un des fléaux de notre époque. La composition est assez médiocrement entendue dans ces différents sujets, où la vie de la Vierge semblait mal résumée pour qui ne se doutait pas qu'on lui présentait un simple fragment dans cet ordre : — Naissance de Marie, Annonciation, la Vierge dans le temple, le Songe de saint Joseph, le Mariage, la Visitation. — La Vierge dans le temple a un type vulgaire; et puis ce sujet, fort difficile à traiter il est vrai, a l'inconvénient de se traduire ainsi pour le spectateur qui n'a pas la clef : Une paysanne achetant des étoffes à une autre femme. Dans la scène de son mariage, saint Joseph ressemble à Charles-Quint, ce qui a le mérite de n'être pas ordinaire, en sculpture ou en peinture, quand l'époux de Marie a été

en cercles, en rectangles ou en losanges. Mais la physionomie d'une mosaïque, à deux ou trois exceptions près, est toujours la même : monotone, froide, plate, sans richesse. Tous les efforts tentés jusqu'ici pour trouver autre chose n'ont pas abouti à de bons résultats. Le bleu et le rouge doivent être les couleurs dominantes, le bleu surtout, et le peintre verrier doit chercher à réveiller la pauvreté de l'effet à l'aide de points brillants figurant des attaches dans ces motifs toujours les mêmes.

Il est très-bon d'user de la mosaïque, mais à la condition de rester dans les principes établis ci-dessus, qui sont rigoureusement les règles observées au Moyen-Age, de ne les employer que rarement, quand on veut varier l'ornementation dans une série de verrières à médaillons, et seulement quand les fonds n'offrent pas une grande surface. Effectivement, il ne peut y avoir d'inconvénient sérieux, sous le rapport de l'aspect d'un vitrail, à ce qu'un fond de rinceaux lutte d'importance, dans une certaine mesure, avec les sujets dont il est l'accessoire, tandis qu'une mosaïque d'une étendue considérable, si elle possède l'avantage incontestable de faire ressortir beaucoup ces mêmes sujets, enl vera, en proportion, de la richesse à l'ensemble.

figuré. Aucune tête n'a été gratifiée du nimbe traditionnel par le peintre : on n'en voit pas la raison. Chaque sujet est encadré dans un motif d'architecture coloré en blanc et en jaune.

II. Porte Saint-Dominique. — M. Em. Bourrières avait une exposition composée exclusivement de petits vitraux d'appartement, dans lesquels il a donné la preuve d'un véritable talent spécial. Parmi ces carreaux artistiques, on remarquait surtout des ornements peints en grisaille encadrant de très-petites figures en buste, le tout exécuté avec grand soin. D'autres représentent une Vénus et des amours gravés sur verre bleu et dont le modelé est un peu trop vigoureux. Je me rappelle un fond blanc non dépoli et parsemé d'ornements, d'écureuils, d'oiseaux, etc., qui m'a paru charmant. Je ne dirai rien d'un buste de la Vierge, qu'il faut seulement signaler pour mémoire.

MM. Erdmann et Kremer ont exposé plusieurs sujets de genre colorés, encadrés à la façon rustique, et pour lesquels il n'y a que des éloges à leur adresser. Ces petites scènes, où les acteurs sont vêtus à la mode du XVI[e] siècle, ont tout le mérite de bons tableaux de chevalet. Toutefois, certaines têtes sont médiocres. Je dois signaler, des mêmes artistes, un portrait de l'Empereur et un autre de l'Impératrice peints en grisaille relevée d'émaux, qui sont exécutés avec bonheur; ils sont placés dans un cartouche de style Renaissance. L'exposition de MM. Erdmann et Kremer était complétée par un petit vitrail représentant le martyre de saint Étienne, d'une mauvaise coloration, mais exécuté avec conscience. Les gestes des personnages sont trop dramatiques. Une Trinité, placée dans la partie supérieure de la verrière, offre cette singulière particularité que le Christ seul a les honneurs du nimbe crucifère[1].

1. Quelques personnes pensent, à tort, que le nimbe rayonnant devrait appartenir exclusivement à Jésus-Christ parce que, seul, il a été crucifié. A Dieu le Père, elles attribueraient le triangle isolé ou inscrit dans le nimbe circulaire, à l'exemple de Raphaël et de beaucoup d'artistes du XVI[e] siècle, tandis que Dieu le Saint-Esprit aurait en partage le nimbe dénué de tout accessoire. Ces personnes ne remarquent pas que, s'il en était ainsi, le Saint-Esprit entrerait dans la catégorie des anges et des apôtres, sur lesquels il n'aurait plus aucune supériorité lorsqu'on le représenterait sous la forme humaine, anges et apôtres ayant droit, comme lui, aux pieds nus. L'erreur est flagrante, le nimbe croisé ne rappelant, en aucune façon, le supplice infligé à l'Homme-Dieu. Ce rayonnement qui affecte, par hasard, la forme d'une croix, est un attribut de la Divinité en général, et il n'a pas été inventé par le christianisme. Ainsi les dieux indous et bouddhiques ont fréquemment la tête entourée d'une auréole et, de leurs tempes, comme du sommet du crâne, partent des rayons qui symbolisent les sources principales de la vie et de l'intelligence. Maya, la déesse indoue, est figurée de cette manière. (*a*)

Par conséquent, le nimbe crucifère appartient également aux trois Personnes divines : il n'est

(*a*) On relira avec intérêt ce que dit sur ce curieux sujet feu M. Didron aîné, dans son « Histoire de Dieu, » et on devra examiner soigneusement les dessins qui accompagnent le texte.

M. l'abbé Goussard, établi peintre verrier à Condom (Gers), a exposé un assez médiocre vitrail qui représente la Résurrection. Ici encore, il y a lieu de se plaindre d'une tendance exagérée à l'effet dramatique : les soldats, gardiens du saint sépulcre, sont beaucoup trop effrayés, sinon au point de vue de la vraisemblance historique, au moins sous le rapport des limites imposées à une bonne composition. Le Christ manque de noblesse et son manteau blanc est une faute, légère il est vrai, envers la tradition qui le veut rouge. Au reste, M. l'abbé Goussard s'est donné un certain mal pour obtenir un bon résultat ; on s'en aperçoit à l'exécution qui est soignée. Une bordure verte, encadrant cette petite verrière, est d'un effet criard.

Un graveur sur verre, M. Gugnon fils, avait, près de là, plusieurs spécimens de la spécialité qu'il a adoptée. J'ai remarqué deux bouquets, avec emploi d'émaux, fort bien réussis.

Je suis quelque peu embarrassé, je le confesse, devant une copie du fameux tableau de Pérugin, placé dans le « salon carré » du Musée du Louvre, copie exécutée sur verre par un homme de goût et de talent, M. Paul Nicod. Il y a beaucoup de bien à dire de cette œuvre, qui est une merveille de patience et un véritable tour de force d'exécution pour qui connaît l'extrême difficulté qu'offre l'emploi des émaux; mais on doit également exprimer le regret de voir tant de talent employé à une tâche aussi difficile, quand le résultat n'est pas meilleur. Les étrangers semblent avoir à leur disposition des émaux colorants d'une qualité très-supérieure à celle des émaux de même nature fabriqués en France. Et puis les Allemands et les Italiens ont acquis une singulière habileté dans l'application de ces couleurs : nous en donnerons bientôt une preuve incontestable. Selon moi, la peinture sur verre est détournée de sa voie véritable quand on la fait consister dans ce procédé que nous ne cesserons de combattre, sauf dans quelques cas peu nombreux où son emploi sera utile et aura pour justification une réussite complète. Malheureusement, M. Nicod ne peut pas alléguer, pour sa défense, qu'il est parvenu à une perfection relative dans l'usage excessif des émaux auquel il s'est condamné ici. Les couleurs sont ternes et pâles, et il est presque arrivé au noir à certain endroit où, pour obtenir du vert, il a cru devoir appliquer

pas permis de leur enlever ce privilége. Tout au plus a-t-on le droit de substituer un triangle à la croix, mais c'est une fantaisie qu'il est difficile d'approuver et qui ne peut guère s'appliquer qu'à Dieu le Père. En résumé, le système le meilleur est de croiser le cercle glorieux et lumineux dont une tête divine est entourée, que celle-ci appartienne au Père, au Fils, ou au Saint-Esprit. De cette manière, on obéira à une tradition presque aussi ancienne que le monde, et qui a le mérite considérable de n'avoir souffert qu'un très-petit nombre d'exceptions jusqu'ici.

du jaune d'argent sur du verre bleu. Je sais fort bien qu'il est difficile de copier en vitrail cette peinture du Pérugin représentant la Vierge-Mère ayant deux saintes à ses côtés, sans avoir recours à ces moyens d'exécution que je condamne en principe; mais il y avait un parti à prendre, c'était d'y renoncer. D'ailleurs, M. Nicod aurait pu éviter, dans quelques cas, ses applications d'émaux, l'emploi du verre coloré dans la masse étant possible. Les têtes sont bien faites, mais un peu sèches de modelé cependant, surtout dans les bouches. L'Enfant Jésus est la partie du vitrail qui me semble la plus parfaite; quant au fond du paysage, il n'y a que des éloges à en faire.

M. Nicod, dont j'apprécie beaucoup le très-sérieux talent, a bien prouvé celui-ci dans plusieurs petits vitraux d'appartement placés près de sa copie du Pérugin. J'ai franchement admiré plusieurs figures peintes en grisaille; les unes symbolisant l'Harmonie et la Mélodie, les autres représentant des musiciennes. Ces fenêtres sont complétées par une ornementation fine, simple, élégante, en jaune sur fond blanc dépoli, et par d'autres figures : joueurs d'instruments divers. En outre, sur des cartouches d'un ton bleuâtre, des enfants dansent en se tenant par la main. Cela est exécuté avec un soin infini et contribue à faire de ces petites verrières de véritables chefs-d'œuvre.

Il n'y a rien à dire, vu le peu d'intérêt qu'ils offrent, de divers panneaux d'ornementation en grisaille exposés par le même artiste, et il n'y a pas lieu de parler beaucoup plus d'un autre fragment de vitrail, en style du XIIIe siècle, où l'on pouvait voir un Christ entre deux anges et Notre-Seigneur donnant les clefs à saint Pierre. La bordure en est d'un joli dessin, mais certains filets violets m'ont paru fort déplaisants. La coloration d'ensemble est bonne. Il reste à l'actif de l'exposition de M. Nicod une jeune martyre enchaînée, les bras et les jambes nus, et vêtue d'une tunique de couleur verdâtre dont le ton est sale. Le fond rouge est finement damassé. La tête est d'un dessin un peu lourd.

Je ne terminerai pas sans regretter que M. Nicod n'ait pu exposer une grande page susceptible de donner la mesure complète de son savoir-faire.

III. Porte Desaix. — Ici, le lecteur se trouve transporté de l'autre côté du Champ-de-Mars, vers Grenelle. Les vitraux sont disposés de la même manière que dans les chemins couverts opposés.

Nous rencontrons d'abord M. Bruin avec un bagage assez léger, mais composé de produits variés : 1° Vitrail à médaillons en style du XIIIe siècle moderné, beaucoup trop même, pour que le résultat soit bon, et qui représente la

légende de saint Vincent de Sarragosse, diacre et martyr. Les diverses scènes figurées dans cette petite verrière sont d'une exécution timide et n'ont aucun caractère; la coloration est médiocre, en général. — 2° Petite figure de la Religion sur fond bleuâtre damassé et formant un quatre-feuilles. Les angles en grisaille ont une apparence de papier peint. — 3° Six carreaux en style allemand représentant des sujets dont chacun est entouré d'un cartouche. Là, M. Bruin se montre spécialiste, et il réussit parfaitement. Ces carreaux sont très-bien exécutés, sans conteste. — 4° Panneau en ornementation peinte avec des émaux coloriés sur fond blanc. Le résultat obtenu n'est pas en proportion du travail assez considérable que cette pièce a exigé.

Près de ce dernier exposant, M. Victor Gesta, de Toulouse, avait placé différents spécimens de gravure sur verre, parmi lesquels la tête de l'Empereur et celle de l'Impératrice, traitées toutes deux dans le genre des camées. Les profils s'enlèvent en blanc sur fond rouge; mais celui-ci est d'un effet dur et trop éclatant. Un autre portrait de Napoléon III, en buste, entièrement coloré et mis en plomb, avec accompagnement d'aigles, m'a semblé une chose médiocre à tous les points de vue. Au reste, les peintres verriers devraient bien renoncer à ces portraits, qui sont une tendance fâcheuse, surtout quand ils ont un caractère officiel, car ils ne réussissent jamais.

J'ai à parler plus longuement de deux verrières dans lesquelles M. Gesta paraît avoir concentré toutes ses espérances, en faisant un prodigieux effort pour arriver d'un bond au premier rang dans l'art de peindre sur verre. Mais, hélas! cette tentative énergique est restée sans résultat, et les deux vitraux dont il s'agit ont très-peu attiré l'attention. M. Gesta n'a pas compris qu'il faisait fausse route en s'appliquant, exclusivement, à porter le soin et le fini dans l'exécution jusqu'à leurs limites extrêmes, et cela sans s'inquiéter des conditions essentielles qui constituent le bon vitrail aussi bien dans le présent que dans le passé. Ne cherchez donc pas, dans les vitraux de M. Gesta, le style dans la composition, le caractère dans les figures, un effet décoratif quelconque, ni la couleur surtout, car vous chercheriez en vain. En dépensant une certaine somme de talent, beaucoup de temps et infiniment de patience et de soin, M. Gesta est parvenu à produire de beaux stores, c'est-à-dire des œuvres sans profondeur, sans épaisseur morale, si je puis m'exprimer ainsi, et dénuées de toute espèce d'effet.

L'une de ces deux verrières a pour sujet la proclamation du dogme de l'Immaculée-Conception. Le pape est debout sur son trône, entouré d'évêques parmi lesquels on reconnaît, entre autres, Mgr Dupanloup. Au-dessus, la Vierge sur un croissant, écrasant le serpent et environnée de lumière, tient

un lys à la main. Sa tête est encadrée par un nimbe beaucoup trop grand. La partie inférieure de la composition est consacrée aux représentants des divers ordres religieux. Je remarque encore un magistrat, accompagné de deux massiers. Le second vitrail représente l'entrée de Louis XI à Toulouse, et spécialement le moment où cet excellent prince jure de conserver à la cité tous ses priviléges. La tunique du roi est très-finement damassée et brodée; quelques têtes sont bien dessinées. Enfin tout est prodigieusement soigné, peut-être même d'une façon excessive; aussi est-il vraiment regrettable que les qualités sérieuses d'une œuvre, pour laquelle tant de peine a été dépensée, disparaissent devant son aspect fade, froid, décoloré.

A côté de M. Gesta, nous retrouvons M. Gsell, qui a exposé une partie d'un grand vitrail destiné à l'église de Saint-Godart, à Rouen. Il s'agit encore de l'Immaculée-Conception; mais, cette fois, la proclamation du dogme nouveau, bien qu'elle soit le sujet principal, est seulement la conclusion, l'épilogue de l'histoire d'une croyance ancienne que le peintre nous raconte en représentant les faits les plus curieux qui s'y rapportent à différents âges. Quelques légendes ou traditions spéciales à Rouen (1070), Pise (1263), Rome (1483), Mayence (1497), sont rappelées dans cette vaste composition, de manière à démontrer combien est vieille et universelle la dévotion à la Mère de Jésus, ainsi que la foi en sa conception sans tache. Les petits sujets auxquels je fais allusion ont un certain mérite de couleur. Je n'en puis dire autant de la grande scène de la proclamation du dogme, qui ne me plaît pas beaucoup sous aucun rapport. Un reproche sérieux à adresser à l'artiste est d'avoir dessiné la plupart de ses têtes d'évêques d'après un modèle unique assez vulgaire. En outre, le geste du pape est trop dramatique; mais, au-dessus, une sorte de frise en grisaille m'a semblé fort bien réussie au point de vue du caractère donné aux figures, comme à celui de l'exécution. Là, sont réunis les patriarches, les prophètes et les saints qui ont chanté les louanges et les singuliers priviléges de la plus élevée entre toutes les créatures de Dieu, ou dont le rôle sur terre se rattache à l'histoire surnaturelle de Marie : Adam et Ève, au moment de leur faute, Jacob, Aaron, Moïse, Gédéon, David, Isaïe, Salomon, la sibylle Érythrée, saint Augustin, saint Dominique, saint Anselme, saint Simon Stock, saint Bernard, saint Jean-Damascène, saint Germain de Constant, saint Épiphane. En somme, cette grande verrière est une œuvre importante, qu'il aurait fallu voir en son entier pour porter sur elle un jugement très-sérieux avec le développement qu'elle mérite.

IV. Porte de Suffren. — Dans ce « chemin couvert », nous rencontrons

M. Lusson pour la seconde fois depuis le commencement de cette étude, mais ce ne sera pas la dernière. Cela m'encourage à me contenter, en ce moment, d'une simple indication, d'autant plus qu'il ne s'agit que de choses assez insignifiantes : carreaux variés pour appartements, représentant de petits sujets, des armoiries, des fleurs, des paysages, etc., le tout très-bien exécuté. En outre, un vitrail plus grand nous montre Jésus descendu de la croix. Le dessin en est médiocre, sans caractère, la coloration vulgaire et peu étudiée; l'exécution prouve du soin, si elle n'est pas absolument adroite.

Vient ensuite M. Lorin, de Chartres, avec deux petites verrières, dont l'une, destinée à l'asile de Bar-le-Duc, a pour sujet le Christ imposant les mains aux malades, et l'autre représente la Vierge donnant le rosaire à saint Dominique, tandis que l'Enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère, tend une couronne d'épines à sainte Catherine de Sienne. Le paysage du fond semble peint avec des émaux. Ces deux vitraux sont d'une honnête facture.

Un des plus anciens peintres verriers contemporains, si je ne me trompe, M. Lafaye, a pris asile dans le kiosque de la photosculpture, où il a trouvé une hospitalité amplement suffisante pour ses produits, malgré l'exiguïté des baies pratiquées dans ce pavillon. Effectivement, M. Lafaye a une spécialité en peinture sur verre, qui consiste à imiter ces œuvres charmantes des XVIe et XVIIe siècles, connues sous le nom de « vitraux suisses », et qu'on peut voir en assez grande quantité dans les musées du Louvre et de l'hôtel de Cluny, ainsi que dans les cabinets d'amateurs. Notre artiste excelle à ces reproductions. Il copie souvent, mais il crée parfois, et ses travaux lui ont valu une notoriété considérable, bien légitimement gagnée. M. Lafaye imite parfaitement l'exécution des peintres ornemanistes anciens; il l'a prouvé avec les petites verrières qui ont servi à clore toutes les croisées du kiosque de la photosculpture.

Un vétéran de la gravure sur verre, M. Petit, a exposé différents spécimens de son métier, tous intéressants. Les essais de ce graveur pour la reproduction de la figure humaine, soit d'après l'antique, soit d'après la nature elle-même, dénotent une immense bonne volonté, de grands efforts, et une ambition qui me semble démesurée. Celle-ci n'est pas justifiée par les résultats acquis; aussi je doute qu'efforts et bonne volonté soient jamais couronnés d'un véritable succès, en raison de la brutalité de l'outil ou des procédés employés. Le rôle de la gravure sur verre doit être plus modeste. Auxiliaire presque toujours obligé de la peinture, dans les armoiries que les donateurs nobles désirent voir figurer sur les vitraux qu'ils offrent aux églises; accessoire utile, en général, la gravure ne peut constituer à elle seule un système

bon et complet de décoration, sauf pour l'ornementation des fenêtres dans les cafés. Son application aux lanternes rouges, avec inscriptions blanches, des commissaires de police et des marchands de tabac, ainsi qu'aux petits édifices qui ornent nos places et nos boulevards, me semble surtout incontestable. Donc, M. Petit a tenté les sujets de genre, le paysage, enfin le portrait. Cela prouve de l'audace; mais je prends la liberté de conseiller à M. Petit de s'arrêter dans cette voie : elle est semée de déceptions. J'engage ce graveur, d'ailleurs le plus habile de tous, peut-être, à consacrer exclusivement sa meule et son acide à faire de l'ornementation. Suivre les errements contre lesquels je me vois obligé de protester, a pour unique résultat de produire des œuvres bonnes, tout au plus, à ranger dans la catégorie des « lithophanies ».

Le Palais. — Nous entrons enfin dans le grand vestibule du Palais où les peintres verriers avaient dû placer leurs œuvres de grande dimension. Cette longue galerie, de laquelle naissaient toutes les autres, avait été décorée d'une façon intelligente, dans le goût de la Renaissance, par les soins et sous la direction de M. E. Du Sommerard. Les immenses baies, ouvertes à huit ou neuf mètres du sol, qui versaient le jour à profusion, furent mises à la disposition des peintres verriers, et ceux-ci purent y étaler, y entasser même, leurs produits de toutes formes et de toutes mesures, sans avoir à craindre le manque d'espace. Malheureusement, deux inconvénients très-graves, l'élévation exagérée de ces baies et la mauvaise disposition de la lumière, gâtèrent singulièrement, dans la plupart des cas, l'effet espéré. A gauche, étaient placés les vitraux français; à droite, les vitraux étrangers, presque tous anglais et conçus dans une gamme de tons beaucoup plus clairs que ceux employés chez nous. Il en résultait que le soleil, traversant avec une extrême facilité des verrières qui ressemblent à de gigantesques et pâles aquarelles venait, en frappant de ses rayons les œuvres de nos artistes, assombrir celles-ci d'une manière très-sensible. Pendant une grande partie de la journée, les vitraux français ne pouvaient montrer au public que leur mise en plomb, la translucidité du verre coloré, peint et dépoli, étant complétement annulée. Il me semble donc difficile d'admettre que les intéressés pussent être satisfaits d'une semblable exposition.

M. Nicolas, de Morlaix, outre quelques motifs d'ornementation pour lesquels il est difficile de lui adresser des compliments, a exposé un vitrail d'intérêt local pour la ville qu'il habite. C'est l'entrée de la reine Anne, duchesse de Bretagne, à Morlaix. Les notables présentent à la souveraine, non les clefs traditionnelles, mais un petit navire de métal qui est le blason de leur vieille

cité. Ces armes de Morlaix, comme celles de France et de Bretagne, sont figurées dans la verrière, au bas et sur les côtés. La composition est bonne, mais l'exécution laisse fort à désirer. Dans l'ornementation architecturale qui encadre le sujet, je remarque des figurines peintes, je ne sais pourquoi, sur verre violet.

Je dois des éloges mélangés d'une légère dose de critique à MM. Guérithault frères, de Poitiers; car ce sont de jeunes artistes de talent et très-soigneux dans leur exécution, mais leur propension à employer des émaux les perdra, s'ils n'y prennent garde. J'ai admiré leur Vierge à mi-corps, inspirée de Raphaël, et je regrette de n'avoir pu l'étudier de près. Une autre Vierge, de style byzantin, m'a semblé également une œuvre intéressante.

M. E. Oudinot a eu l'idée singulière d'exposer un vitrail ancien qu'il a été chargé de restaurer. Je ne suis pas bien sûr de la légitimité du droit qui a permis à M. Oudinot de placer à l'Exposition, avec son nom au-dessous et sans les réserves nécessaires, un vitrail exécuté au XVIe siècle (1510), par Pénicaud, dit-on, et qui appartient à l'église de Saint-Pierre de Limoges; mais il faut croire que le droit existe, puisque l'autorisation a été accordée. Toutefois, je doute qu'on eût permis à un restaurateur de tableaux d'exposer un Pérugin ou un Léonard de Vinci avec son nom au bas, et de le tenir quitte parce qu'il lui aura plu de payer l'insertion au catalogue d'une annonce dans laquelle une note donnera l'explication utile. Cela pouvait se faire dans les galeries de l'Histoire du Travail, mais non au milieu de produits créés véritablement par les exposants. En ce qui concerne M. Oudinot, le public, qui lit peu les réclames annexées à un livret et qui, d'ailleurs, n'est pas tenu d'être assez connaisseur pour distinguer un vitrail ancien d'un vitrail neuf, le public, dis-je, a dû s'y tromper. L'inconvénient résultant du malentendu est donc grave et flagrant.

Cette verrière, fort curieuse, assurément, et dont les personnages semblent de grandeur naturelle, est composée de deux sujets séparés l'un de l'autre par un meneau horizontal. Celui du bas, le plus important à tous égards, est la mort de la Vierge, traitée, comme elle l'a toujours été à la Renaissance, mais avec plus de noblesse, pour certaines parties, que dans la plupart des représentations semblables qu'il m'ait été donné de connaître. Ainsi, le plus souvent, Marie est étendue sur un lit placé en perspective, relativement au spectateur, ce qui produit des raccourcis disgracieux et vulgaires. Le vitrail attribué à Pénicaud présente, au contraire, la Vierge morte ou mourante entièrement de profil et couchée sur un lit garni d'une magnifique étoffe brochée. Un long manteau bleu l'enveloppe de la tête aux pieds, de

manière à ne laisser voir que le visage. Les apôtres, amenés miraculeusement à la montagne de Sion des divers points du monde où ils prêchaient, entourent la Mère de Celui dont ils propagent la doctrine. Saint Pierre, en chape rouge, tient d'une main le livre dans lequel il lit l'office des morts, l'autre main est armée d'un goupillon. Une étole d'or à franges vertes entoure le cou du pontife et va s'étendre sur le corps de Marie. Près de lui, saint Jean porte un cierge ainsi que la palme, verte et lumineuse, remise à la Vierge par l'ange qui est venu lui annoncer sa mort, et que le disciple bien-aimé du Sauveur doit porter devant le cercueil. Un apôtre, placé à l'autre côté de saint Pierre, tient un bénitier. Un quatrième soulève le couvercle d'un encensoir et souffle sur les charbons allumés. Quand je dis qu'il souffle, je prends le passé pour le présent, car la tête de cet apôtre a probablement été refaite et ne semble pas avoir été comprise dans le sens de l'action qu'a voulu exprimer, si je ne me trompe, le peintre du XVI[e] siècle. Les autres apôtres ont chacun une attitude assez triviale ou, du moins, peu en harmonie avec la douleur qu'ils doivent éprouver et la solennité de la scène. Je remarque l'un d'eux qui, étant agenouillé, allonge le bras et indique du doigt, sur le livre de son voisin, un passage que ce dernier ne semble pas trouver. Un autre, sur le premier plan, est assis et tient son livre sur les genoux; il joint les mains; sa tête est singulièrement énergique. Le lit de la Vierge est à dossier et baldaquin d'or avec rideaux verts; plusieurs fenêtres laissent voir le ciel dans le fond de la composition et sur les côtés. Je termine la description de ce sujet en signalant un beau carrelage, alternativement blanc et bleu : sur le fond blanc sont figurés des aigles noirs et, sur le fond bleu, des ornements obtenus par l'application du jaune d'argent. Cette partie importante du vitrail de Limoges a dû subir une restauration qui ne s'est pas bornée à une remise en plomb, car il n'existe probablement pas au monde une aussi grande partie de verrière du XVI[e] siècle qui soit complète; mais l'éloignement m'a empêché d'acquérir une certitude à cet égard. Si, comme cela semble certain, des portions importantes ont été refaites, il n'y a, au reste, que des éloges à donner au peintre verrier, son habileté ayant eu pour résultat incontestable de rendre très-difficile la vérification. Sous ce rapport, je devrai modifier mon sentiment en ce qui concerne le sujet supérieur. Ce dernier est un couronnement de la Vierge : Dieu le Père et Dieu le Fils, d'âge égal, ce qu'il est utile de noter, sont assis sur un trône d'or à vaste dossier orné d'une arcature bleuâtre fort curieuse. Le Saint-Esprit en colombe, les ailes étendues, est entre eux et placé à la hauteur de leur tête. La gloire qui environne la troisième Personne divine forme d'abord une sorte de globe rouge, et se termine sous l'apparence d'une

lumière dorée : ce jaune et ce rouge sont obtenus par l'argent employé à deux doses différentes. Le Christ, revêtu seulement d'un manteau rouge qui laisse voir sa poitrine nue, tient la boule du monde comme le Père, partageant ainsi la puissance avec lui[1]. Ses plaies sont fort apparentes. Dieu le Père a une tunique verte et un manteau semblable à celui de son Fils. Tous deux posent la couronne sur la tête de la Vierge, qui est agenouillée et vue de face, les mains croisées sur sa poitrine. Elle est vêtue d'un manteau bleu et d'une tunique, qui semblait noire à l'Exposition ; le revers du manteau et la ceinture sont d'or. La tête de la Mère de N.-S. est neuve, bien certainement, car son

1. Cela est fréquent à toutes les époques, sans être habituel. En général, chaque Personne divine a et doit avoir, si nous nous plaçons à un point de vue pratique pour les représentations modernes, un attribut qui symbolise sa qualité propre : au Père, la boule du monde, c'est-à-dire la toute-puissance et le souvenir de la Création ; au Fils, la croix qui est le signe de son amour pour le genre humain ; quant au Saint-Esprit, son attribut l'absorbe en entier et il semble disparaître lui-même, à un certain point de vue, puisqu'on le figure presque toujours en colombe, en d'autres termes, sous la forme de l'esprit de sagesse. Il y a pourtant de nombreuses exceptions à cette dernière règle. Effectivement, depuis des temps très-reculés, la troisième Personne divine a été assez souvent représentée sous la figure humaine ; et cela, tantôt en conformité d'âge, de physionomie et d'attributs avec le Père et le Fils, tantôt avec des caractères spéciaux. Les variantes sont trop nombreuses pour que je songe à les signaler ici ; au reste, le lecteur peut se reporter, s'il veut s'éclairer plus complétement, à l'« Histoire de Dieu » de M. Didron aîné, mon oncle regretté. Je tiens surtout à insister sur ce fait que l'antiquité chrétienne, le Moyen-Age et la Renaissance ont aimé, de temps à autre, à donner au Saint-Esprit la forme humaine. L'« Histoire de Dieu » en a offert des exemples aussi variés qu'intéressants, datant de diverses époques et de tous les pays ; mais il en existe beaucoup d'autres, parmi lesquels j'en signalerai trois qui caractérisent des périodes bien distinctes.

Le premier exemple est venu à ma connaissance en lisant le tome second de « l'Archéologue chrétien » de M. l'abbé Gareiso, où le fait est rapporté dans l'Introduction : « Nous disons, à la page 11, que la Très-Sainte-Trinité n'avait été représentée par trois personnages qu'au IXe siècle. Or, on a découvert de nos jours, près de l'église de Saint-Paul, hors de Rome, un sarcophage du IVe siècle, sur lequel le Père, le Fils et le Saint-Esprit président à la création d'Ève sous la figure de trois personnes humaines. Ce tombeau est au Musée de Latran. »

Le second est représenté sur l'un des jambages du portail nord de la cathédrale de Rouen. Là est sculptée toute la Création, dans des médaillons en quatre-feuilles de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe. A la création de l'homme, Dieu le Père, tenant sur ses genoux un disque sur lequel Adam est représenté couché, est assisté de Jésus-Christ et du Saint-Esprit. Celui-ci est un homme barbu, ressemblant entièrement au Fils. Les trois Personnes ont le nimbe crucifère et bénissent.

Le troisième exemple est un vitrail du XVIe siècle, à l'église de Saint-Merry, à Paris. En voici une courte, mais suffisante description, due à M. de Guilhermy, le savant auteur de l'« Itinéraire archéologique de Paris » : « Une Sainte-Trinité, sous la forme de trois personnages, absolument semblables, et touchant chacun d'une main un cercle où se lit le texte si connu, *ego sum alpha et omega, primus et novissimus.* »

J'ai été le premier, peut-être, à remarquer une curieuse Trinité, figurée en grisaille dans le

caractère n'est pas ancien et la couleur avec laquelle on l'a modelée est trop rouge. Il est possible que la tête du Christ soit moderne également, mais elle est assez bien pour que l'expression d'un doute soit l'équivalent d'un compliment. Le dallage figuré au bas de ce sujet est charmant de couleur : il est vert, rose et bleuâtre.

Cette œuvre d'un autre âge, si mal placée dans le grand vestibule, avait pour voisines deux verrières de M. Lusson, auxquelles elle faisait grand tort. La plus rapprochée était composée de petits médaillons dans le style de la fin du XIIIe siècle très-moderne, ce qui est regrettable ; car il vaut mieux,

tympan d'une croisée de l'église Saint-Alpin, à Châlons-sur-Marne. Dans ce fragment de vitrail, le Saint-Esprit, barbu, est assis sur des nuages; il tient dans une main la colombe, qu'il semble presser sur sa poitrine.

Cette représentation de la troisième Personne sous la forme humaine me semble rationnelle; je ne saurais trop recommander aux artistes de l'employer à l'occasion. On ne peut objecter sérieusement que, le Saint-Esprit ne s'étant pas manifesté sous cette apparence, l'on commet une faute en le figurant ainsi. Avec cette belle raison, la même défense pourrait être étendue à Dieu le Père, qui ne s'est pas fait homme non plus et que personne n'a jamais vu. La seule chose incontestable, en pareille matière, est que Dieu, en trois Personnes, a créé l'homme à son image et à sa ressemblance, car c'est la Genèse qui l'affirme.

Je résume ce que cette note peut présenter d'utilité pratique pour l'artiste et, spécialement, pour le peintre verrier, en établissant ici la meilleure manière, à mon avis, de représenter la Sainte-Trinité. Au centre, Dieu le Père, en vieillard, que l'on peut coiffer de la tiare ou de la couronne impériale, si l'on cherche à s'inspirer de la Renaissance; mais qu'il vaut mieux ne pas coiffer du tout, si l'on se rapproche du Moyen-Age proprement dit. La chape et les autres ornements ecclésiastiques, sauf le manipule, doivent accompagner la tiare, comme le manteau, ressemblant à une chape, est l'accessoire obligé de la couronne. La main gauche porte la boule du monde, ou globe cerclé et surmonté d'une petite croix. A la droite du Père, pour obéir au texte, doit être placé Dieu le Fils, dont les traits, l'âge et les attributs sont trop familiers à tous pour qu'il soit nécessaire d'en parler. Je me contenterai de dire qu'il est convenable de considérer la croix comme un symbole et non au point de vue de la réalité de l'instrument du supplice. La croix processionnelle doit donc être préférée à ces énormes pièces de bois ajustées ensemble, que l'on a fait porter à Jésus, du XVIIe siècle jusqu'ici, dans bien des cas où cela était inutile. Dès que la figure humaine est donnée au Saint-Esprit, il me semble bon de le représenter avec une tête un peu plus jeune que celle du Christ, c'est-à-dire avec une barbe naissante ou même sans barbe. La colombe étant l'attribut nécessaire, absolument indispensable, de la troisième Personne divine, il n'est pas permis de la supprimer. Au reste, elle ne fait pas double emploi dès qu'on ne lui entoure pas la tête d'un nimbe crucifère, réservé alors au personnage principal. La colombe ne figure plus le Saint-Esprit; elle descend au rang de simple attribut. La meilleure place à lui attribuer est la poitrine du Dieu où elle apparaît environnée de lumière. Les trois Personnes doivent avoir les pieds nus et le nimbe croisé. Bien que toutes les trois puissent tenir le livre en main, il est mieux de le réserver à Jésus-Christ.

Le lecteur me pardonnera le développement de cette note, dans laquelle je me suis fort écarté de mon sujet. J'ai voulu réveiller l'attention sur une question iconographique aussi curieuse qu'importante, et assez négligée, en général, malgré l'intérêt qu'elle présente.

en peinture sur verre, prendre un parti franc qu'un système bâtard dont le moindre inconvénient est de ne pas posséder les qualités de ses défauts. Il est incontestable qu'il faut chercher à améliorer un style en se l'appropriant, ne pas imiter servilement les imperfections de dessin, ordinaires dans la plupart des vitraux du Moyen-Age; mais il est très-possible d'éviter ce qui semble défectueux, tout en conservant aux œuvres modernes, exécutées à la manière ancienne, leur grand caractère décoratif. M. Lusson paraît saisi d'une timidité craintive lorsqu'il aborde ce majestueux XIIIe siècle; il l'a prouvé avec cette verrière, où la fantaisie joue un rôle trop important, au double point de vue de la composition et de la couleur. Les nombreux médaillons qui composent cette croisée à trois jours, représentent l'histoire des apôtres; la Trinité occupe le tympan. Les sujets reposent sur un fond d'arcatures : c'est un bon système dans des médaillons un peu allongés comme ceux-là, dont la forme hexagonale est, d'ailleurs, heureusement corrigée par des lobes sur plusieurs côtés. Le fond, en mosaïque rouge et bleue, serait excellent si, aux filets jaunes perlés, avaient été substitués des filets blancs. La bordure, régulièrement interrompue par des demi-médaillons, a été dessinée d'après un motif ancien; mais sa couleur laisse à désirer, en ce sens que les palmettes sont toujours vertes sur fond rouge, tandis que pour éviter cette pauvreté et cette monotonie, il eût été nécessaire d'alterner du bleu et du vert. L'effet général du vitrail n'est pas bon, grâce à l'absence de « salissure » qui lui donne trop l'apparence d'une toile peinte, mais il faut constater une certaine entente de la coloration, principalement dans les sujets.

La verrière placée à côté de la précédente, est la XIVe station d'un Chemin de Croix : Jésus déposé dans le sépulcre. Cette œuvre est considérable par ses dimensions, et exécutée, quant à l'ornementation architecturale de l'encadrement, dans le style de la fin du XVe siècle. L'espèce de dais qui surmonte le sujet est dans des proportions un peu vastes, il me semble; il est en trois parties et repose sur une voûte de rochers garnis de lierre en quantité assez considérable pour produire trop de vert; ces rochers forment le fond du tableau, et le sépulcre y est pratiqué. Pour en finir avec l'encadrement, j'ai remarqué, dans cette grande surface blanche et jaune, des parties vertes et violettes qui sont d'un assez mauvais effet. Le fond rouge de l'ornementation est riche, comme toujours. Le sujet m'a semblé fort bien composé; toutefois, les huit figures sont trop les unes sur les autres : aussi le fond est-il un peu dégarni dans sa partie supérieure, et les personnages auraient pu être étagés sur ce champ libre avec grand avantage. Le Christ est assis, la Vierge a le bras passé derrière la tête de son Fils, dont sainte Madeleine baise la main.

Les deux autres saintes femmes sont sur le second plan. Saint Jean est agenouillé et deux Juifs sont placés derrière lui. Aucune tête n'est ornée du nimbe, sauf celle de Jésus, ce qui est un peu léger, au point de vue de l'iconographie chrétienne. Pourquoi M. Lusson a-t-il refusé le nimbe à la Vierge, à saint Jean, à sainte Madeleine? Il eût été préférable d'accuser un parti pris en ne donnant cet attribut à personne, pas même au Christ. La coloration de cette scène est bien disposée; l'exécution et le dessin paraissent très-soignés, mais l'effet général est un peu fade.

A l'autre extrémité du grand vestibule, M. Lusson avait placé son œuvre principale, destinée à l'église du Saint-Sépulcre de Saint-Omer. C'est une immense verrière à cinq baies et une de ces compositions propres à intéresser vivement, à inspirer les artistes chrétiens. Au centre, la Vierge ayant son Fils entre les bras et foulant aux pieds le serpent qui tient la pomme symbolique dans sa gueule. Jésus est armé d'une lance dont la hampe se termine par une croix et en dirige la pointe vers la tête du démon vaincu, réalisant ainsi la promesse faite à nos premiers parents représentés, après le péché, au bas du vitrail. A la main droite du Sauveur est suspendu un scapulaire, probablement pour des raisons de convenances spéciales. Le Saint-Esprit, en colombe, domine ce groupe principal. Deux branches d'arbre, en s'entrecroisant, forment une auréole elliptique autour de la Vierge Marie, circonscrivent le fond rouge sur lequel elle repose, et se ramifient en nombreux rinceaux chargés d'ornements qui supportent quatorze femmes figurant les vertus de la reine des anges. Dans le haut de la composition est placé Dieu le Père entouré des attributs évangélistiques. La Vierge est une figure colossale, tandis que les Vertus sont infiniment plus petites. Il n'y aurait rien à reprendre dans cette différence de taille si elle n'avait pas de sérieux inconvénients. Mais, l'océan d'azur et de verdure, produit par le fond bleu et le feuillage des rinceaux, noie tout ce symbolisme et lui enlève une bonne partie de l'intérêt qui est son apanage. Ces Vertus, en général, ont les attributs exacts que l'art ancien leur accorde, et il est facile de s'assurer des efforts de l'artiste pour puiser aux bonnes sources. Il est regrettable qu'il n'ait pas pris la même détermination au profit des personnages. Aucun d'eux n'a de style ou, plutôt, ils ont tous un caractère vulgaire et digne de l'imagerie moderne. La Vierge manque de noblesse et n'est pas assez élancée; son manteau a trop d'ampleur; la tête est jolie, mais sa beauté est sans élévation. Les Vertus sont de petites femmes mondaines, aux vêtements très-variés et dont la prétention à la richesse est le seul mérite. Je ne sais quel effet peut produire cette grande verrière à sa place définitive, mais je ne serais pas étonné si elle manquait d'éclat et de

vigueur. Autant qu'il m'a été possible de l'apprécier à l'Exposition, j'ai dû porter un jugement peu favorable sur sa coloration; toutefois je fais des réserves à cet égard, une œuvre de cette importance ne pouvant être jugée sérieusement qu'à la condition d'être vue dans son véritable cadre. Le fond bleu général, qui m'a semblé d'un beau ton, donne une douce harmonie à l'ensemble du vitrail. Pourquoi faut-il déplorer l'emploi de rouge noir, de violets ternes et souvent d'une nuance trop bleue qui leur ôte toute chance de se détacher du fond ? La coloration, bien qu'elle soit chose essentielle en peinture sur verre, ne paraît pas être une préoccupation suffisante chez la plupart de nos peintres verriers : rien n'est plus regrettable.

Plusieurs fragments complétaient l'exposition de M. Lusson : — 1° Une série de sujets de la vie de Jésus-Christ et de scènes de l'Ancien Testament, médaillons en style du XIIIe siècle, sur fond de mosaïque, dont le dessin et l'exécution sont excellents. — 2° Motifs de grisaille en ornementation de caractère roman s'enlevant sur fond jaune, ce qui est un parti pris audacieux, mais justifié par un succès relatif dans ce cas. — 3° Un Christ traité à la manière moderne avec des réminiscences byzantines; cette figure a de sérieuses qualités de dessin dans les détails, aussi je regrette d'avoir à lui reprocher son aspect lourd et trapu; un motif d'architecture qui l'encadre aurait de la valeur sans une coloration mal entendue où je remarque l'abus du violet-évêque. Au reste, le Christ est également d'une couleur critiquable et le fond jaune est, cette fois, absolument mauvais, malgré les circonstances atténuantes d'un damassé exécuté au trait. — 4° Petit crucifiement en style du Moyen-Age moderné sans scrupules.

Peintre verrier lui-même, l'auteur de cette étude, s'il s'est cru permis d'apprécier les œuvres de ses confrères (l'emploi étant resté vacant), ne pense pas pouvoir se juger à son tour. Cependant sa qualité d'exposant l'oblige à passer aussi sous les yeux du lecteur, maintenant que les vitraux dont il a dirigé l'exécution se présentent à leur rang, dans une nomenclature qu'il est utile de rendre complète. Il oubliera d'autant moins la discrétion imposée par le rôle qu'il s'est attribué, que l'utilité pratique de ce compte rendu est le but essentiel à atteindre.

Les ateliers de peinture sur verre fondés par feu M. Didron aîné, mon oncle et père adoptif, ont envoyé à l'Exposition de 1867 deux grandes verrières destinées, l'une à l'église de Saint-Maclou de Pontoise, l'autre à celle du Saint-Sauveur de Lille. Je signalerai, en outre et pour mémoire, deux motifs d'ornementation coloriée, genre beaucoup trop dédaigné jusqu'ici.

Le vitrail de Saint-Maclou de Pontoise qui se trouve, aujourd'hui, dans son

cadre définitif où il est exposé avec toutes les conditions nécessaires pour être convenablement apprécié, c'est-à-dire à trois mètres au-dessus du sol et en pleine lumière, ce vitrail était placé d'une manière désastreuse dans le grand vestibule du Palais, j'entends à une hauteur telle que l'œil ne pouvait facilement l'apercevoir et, le plus souvent, avec autant de jour devant que derrière. Il en est résulté que personne, à l'Exposition, n'a pu juger, en parfaite connaissance de cause, une œuvre pour laquelle de très-grands efforts ont été faits et toutes les ressources utiles, offertes par la peinture sur verre, employées sans exception; il ne m'appartient pas de dire si toute la peine dépensée a été couronnée d'un sérieux succès.

Le vénérable curé de Saint-Maclou, M. l'abbé Driou, qui porte à sa belle et grande église le plus vif intérêt, a désiré avec raison que ce vitrail perpétuât d'une façon matérielle un des faits les plus importants de l'histoire de Pontoise, la peste terrible qui décima cette ville au XVII[e] siècle. La population, dont la dévotion à la Vierge avait eu déjà l'occasion d'être récompensée, se mit spécialement, en cette circonstance, sous la protection de la reine du ciel, et le fléau, paraît-il, cessa immédiatement après : c'est ce qu'on a cherché à rappeler dans la verrière. Au bas et formant le premier plan, sont représentés les épisodes ordinaires d'un malheur public de ce genre. Une pauvre mère pleure son enfant mort étendu sur ses genoux. Une vieille femme veut attirer l'attention d'un médecin et le conduire vers des malades qui lui sont chers; mais hélas ! que peut la science contre ces horribles empoisonnements appelés, suivant les âges et les pays : peste, fièvre jaune, choléra ou typhus ? Elle est absolument impuissante ! Le médecin de notre verrière détourne donc sa tête pensive, en paraissant se demander à quoi il est utile. Enfin, comme complément de cette partie du tableau, des fossoyeurs enterrent des cadavres. Au-dessus, et sur le second plan, le vicaire général de Pontoise [1], entouré des échevins, du gouverneur et des notables, implore solennellement la Vierge, au nom de la ville entière, pour la cessation du fléau. Ainsi que cela est représenté dans le vitrail, le vœu, par lequel la population se met sous la protection de la Mère de Dieu, fut réellement prononcé devant une statue du XIV[e] siècle qui était placée contre le meneau divisant en deux la porte principale de l'église Notre-Dame. Cette statue

1. Le diocèse de Versailles étant de création postérieure à l'événement dont il s'agit, Pontoise dépendait, à cette époque, du diocèse de Rouen. Mais, en raison de l'éloignement, l'archevêque faisait administrer la circonscription de Pontoise par un vicaire général auquel il déléguait des pouvoirs considérables et presque épiscopaux.

existe encore ; elle est l'objet d'une grande vénération et le but d'un pèlerinage célèbre ; mais, depuis, elle a été transportée dans une chapelle édifiée, il y a peu d'années, sur le côté droit de la nef. La Notre-Dame actuelle est bien celle qui existait au moment du vœu, en 1638 ; elle était alors de construction récente, car elle remplaçait un antique sanctuaire détruit à coups de canon pendant les guerres de la Ligue. Pour les besoins de la composition, et afin de condenser dans le vitrail tout ce qui se rapporte à ce triste événement, comparable, toutes proportions gardées, à la trop célèbre peste de Marseille, on a dû réunir à l'épisode du vœu qui est la scène principale, une procession faite dans la ville et formée des corporations religieuses et des métiers, laquelle vient aboutir à Notre-Dame quand les derniers personnages qui en font partie ne sont pas encore sortis de Saint-Maclou. Cette procession se déroulant en longs anneaux a été reproduite d'après des documents authentiques qui donnent les plus grands et minutieux détails sur sa composition. Chaque métier était représenté par deux membres de la corporation portant des attributs spéciaux : les serruriers, une clef gigantesque ; les jardiniers, une corbeille de fleurs ; les vignerons, un cep de vigne ; les mariniers, un bateau ; les bouchers, un agneau ; les parfumeurs, un vase duquel s'échappait de l'encens ; les tailleurs, ou marchands d'étoffe, une pièce de drap fleurdelysée, etc. Le vitrail figure même un architecte tenant le plan d'une église du XIIIe siècle, publié jadis par les « Annales archéologiques ». Enfin, viennent le personnel des monastères, le clergé séculier portant des châsses et des statues, ainsi que tout le reste de la population, unanime dans sa confiance en la puissante Mère du Sauveur. A gauche, est représentée la personnification de la peste : être malfaisant, au visage sombre et livide, qui s'enfuit à tire-d'aile en remettant son épée dans le fourreau à la vue de toute cette foule en prière. Cette figure est légèrement inspirée de l'archange qui surmonte le château Saint-Ange à Rome. A droite, deux épisodes, réunis sur un même point, contribuent à donner de l'animation à l'ensemble de la composition, en variant un peu l'intérêt qu'elle présente : au-dessus de l'une des portes de la ville, des ouvriers érigent la statue de la Vierge comme il a été fait sur plusieurs autres, en conséquence du vœu ; l'entrée de cette porte est défendue par des soldats dont le chef examine les papiers d'un étranger à cheval qui veut pénétrer dans Pontoise, malgré les ordonnances rendues à l'effet d'empêcher la recrudescence de la maladie. Le tympan est occupé par la Vierge tenant l'Enfant Jésus entre ses bras et qui, du haut du ciel, étend sa protection sur la ville désolée.

Cette grande verrière, qui mesure six mètres de haut sur trois mètres et

demi de large, était d'une exécution extrêmement difficile, car la nature du sujet, l'agencement obligatoire des épisodes à représenter, le costume des personnages du premier plan, enfin la perspective aérienne qu'il était indispensable d'observer soigneusement dans une pareille composition, tout, en un mot, rendait périlleuse la tentative de faire un bon vitrail avec les éléments ordinaires d'un tableau d'histoire. J'ai essayé de résoudre le problème et aussi de démontrer, par la pratique, qu'il est possible d'obtenir un résultat satisfaisant sans s'écarter un instant des règles constitutives de la peinture sur verre, telle que l'ont comprise nos ancêtres. Obéissant à ces lois nécessairement inflexibles, j'ai dû proscrire l'emploi des émaux et, dans tous les cas, ne pas craindre de me servir des plombs, même dans l'exécution des petites figures appartenant aux plans éloignés. En ce qui concerne la coloration, il a fallu, afin de rester fidèle au programme, passer des tons vigoureux et violents aux teintes les plus claires et les plus tranquilles, sans qu'aucune partie de la verrière ressemblât à un store, et en confondant l'ensemble dans une harmonie parfaite. Je suis heureux de saisir cette occasion qui me permet de rendre hommage au talent d'un très-habile collaborateur : M. Hussenot a dessiné le carton de ce vitrail et il a prouvé, en cette circonstance, des qualités qui le placent définitivement au rang le plus élevé parmi les artistes spéciaux. M. Hussenot m'a singulièrement facilité la tâche que M. le curé de Saint-Maclou m'avait confiée; il a produit là une œuvre remarquable dont l'importance égale celle de l'exécution sur verre.

L'autre verrière était composée de deux scènes superposées : la Nativité et Jésus prêchant sur la montagne. Elle fait partie d'une série de croisées dans lesquelles a été résumée la vie de Notre-Seigneur et qui éclairent le chœur de l'église du Saint-Sauveur, à Lille. Comme celles du premier plan dans le précédent vitrail, les figures sont de grandeur naturelle. Des rinceaux vigoureusement colorés encadrent les sujets, de manière à donner la forme ovale à ces derniers.

Bien que les vitraux exposés par M. Paul Chalons, de Toulouse, ne soient pas absolument des œuvres remarquables, il est impossible de leur dénier de sérieuses qualités. Je crois que M. Chalons est un peintre de mérite, capable de faire très-bien, mais qui a besoin de compléter ses études par un examen plus attentif de cette grande époque de la Renaissance dont il semble s'inspirer. L'effet général des verrières de cet artiste est bon et assez vigoureux; seulement les figures en sont quelque peu vulgaires. Ainsi, je vois un Moïse portant les tables de la loi sous son bras, comme on le ferait d'un portefeuille, tandis que le roi David, son pendant, écrit, d'un air peu repenti, les psaumes

de la pénitence. Ces deux personnages ne sont pas beaux, assurément, mais ils ne manquent pas de style. L'exécution est lourde, qualification qu'il est juste de faire partager par la bordure du vitrail de Moïse dont le motif écrase le sujet principal.

L'œuvre la meilleure de M. Paul Chalons est une sorte de glorification de la ville de Toulouse. Je regrette, en raison de la hauteur à laquelle était placé ce petit vitrail, de n'avoir pu en démêler complétement la composition, car celle-ci m'a semblé offrir un certain intérêt. Je regrette plus encore que M. Chalons ait diminué beaucoup l'importance du sujet pour faire place à une mauvaise bordure semée de grandes plaques rouges. Somme toute, je constate de très-sérieuses qualités de dessin et de coloration dans les figures et des fautes énormes dans l'ornementation.

Je voudrais bien m'en tenir là avec cet artiste qui m'est sympathique et je suis fâché d'avoir à signaler de lui deux autres verrières représentant l'une saint Ferdinand, et l'autre une jeune reine quelconque. Ces figures sont à peu près détestables sous tous les rapports. La bordure qui les encadre n'est guère moins mauvaise. Tout cela est un triste assemblage de couleurs qui s'assassinent mutuellement et font grand tort aux yeux du spectateur. La tête du saint Ferdinand ne supporte pas l'examen. Je suis donc très-étonné que M. Chalons, artiste de valeur, ait eu la faiblesse d'exposer de semblables choses.

Un peintre verrier qui aurait dû ne pas déposer sa carte à l'Exposition universelle, est M. Gilbert, de la Charité-sur-Loire (Nièvre). Cet honorable industriel a gratifié le grand vestibule du Palais d'un saint Augustin qui a la sotte prétention de ressembler à un évêque du Moyen-Age. La chasuble et la mitre de ce singulier personnage sont d'un rouge noir, ainsi que le fond de l'ornementation d'entourage : cela donne une idée avantageuse de la manière dont M. Gilbert entend la coloration.

Il m'est infiniment agréable d'avoir à parler maintenant d'une grande verrière exposée par MM. Goglet, Queynoux et Pouyet, et dont le sujet est la généalogie de la Vierge Marie. Il manque à peine à ce vitrail quelques-unes des qualités dont l'ensemble constitue un chef-d'œuvre; mais avant de l'apprécier, je me hâte de le décrire en peu de mots.

De la poitrine d'Israël ou Jessé, qui est couché et endormi à la manière ancienne, sort un arbre dont les branches immenses, en se ramifiant, donnent naissance aux rois de Juda, ancêtres de la mère de Jésus. Je distingue David, Salomon, Roboam, Josaphat, Joram, Ézéchias, Manassé, Jéchonias. Enfin, au sommet de l'arbre, apparaît sainte Anne tenant, entre ses genoux, la petite Vierge qu'elle fait lire. De chaque côté de Jessé, on remarque

un prophète, dont l'un est Isaïe, comme il est facile de s'en assurer par le phylactère qu'il a en main, portant le commencement du fameux texte : « Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini : spiritus sapientiæ et intellectus, spiritus concilii et fortitudinis, spiritus scientiæ et pietatis ; et replebit eum spiritus timoris Domini [1]. » Le second prophète tient également un cartel dont il m'a été impossible de lire l'inscription, ce qui m'empêche de le nommer. Sauf David, qui s'appuie sur sa harpe, tous les autres rois portent un sceptre, uniformément, ainsi qu'une banderole sur laquelle leur nom est inscrit. Salomon aurait dû avoir, entre les mains, le temple de Jérusalem, son attribut constant; mais rien ne le distingue ici des autres ancêtres. Joram est figuré en nègre dans cette composition : il est à supposer que l'artiste a dû être guidé, en le représentant ainsi comme appartenant à une race différente de celle dont est issue toute la famille de Juda, par le désir de rompre la monotonie des figures. La plupart de ces têtes sont assez belles ; deux ou trois même le sont absolument. Toutefois, je fais une réserve au détriment de Josaphat qui, avec ses longues moustaches et son menton rasé, ressemble fort à un pandour. D'autres têtes ont une certaine vulgarité sans avoir le moindre caractère pour correctif. Au résumé, il y a beaucoup plus d'éloges et de félicitations à adresser aux trois artistes qui ont produit ce remarquable spécimen de l'art du peintre verrier que de graves critiques : le dessin est presque toujours bon et plein d'originalité; l'exécution matérielle est hors ligne; la coloration à peu près excellente dans l'ensemble, mais défectueuse dans quelques parties. Je dois signaler de grandes draperies trop claires et produisant l'effet de trous, à côté de plusieurs autres qui sont d'un ton violent ou bien d'une nuance sombre avec exagération. Ainsi, Jéchonias a un manteau rouge gravé de nombreuses stries rosées, doublé d'un revers blanc d'une crudité désagréable ; sa tunique jaune ajoute à cet effet malheureux que l'on aurait facilement atténué à l'aide de broderies ou d'une patine. Par contre, Josaphat, à la tête de brigand, est vêtu d'un costume violet qui semblait à peu près noir, lorsque la lumière n'était pas favorable. Or ces différences ne sont pas admissibles dans un vitrail dont toutes les figures sont au même plan. Le manteau rouge de David est damassé et gravé à l'acide de façon à lui donner l'apparence d'un foulard des Indes. Le personnage le mieux réussi, à ce point de vue de la coloration, est Salomon; il l'est assez même pour mériter les honneurs d'une description spéciale : — Tunique blanche damassée en jaune d'argent très-léger et ornée, au bas, d'un galon blanc brodé; ceinture d'un

1. Isaïe, XI, 1, 2 et 3.

vert bleuâtre foncé; manteau jaune garni d'une broderie noire; les épaules sont couvertes d'une sorte de camail rouge clair sur lequel se détache un collier d'argent; chaussures rouges; sceptre d'argent, surmonté de la main d'ivoire; coiffure rouge à revers violet, autour de laquelle brille une couronne d'or. Le cartel est rose. Le lecteur me pardonnera cette description digne d'un journal de modes, surtout s'il est peintre verrier, car elle a de l'importance et une véritable utilité pratique. La grande draperie, sur laquelle Jessé est étendu, est également d'une grande richesse de couleur. Elle est semée d'un damassé aux tons variés formant mosaïque et d'un effet très-harmonieux, grâce à la disposition des couleurs : rouge pâle et plus foncé, bleu de même, jaune et vert olive; quant au galon violet qui la borde, il est d'une pauvreté contraire à son rôle.

Souvent, pour obtenir de l'harmonie, les auteurs de ce vitrail ont adopté avec franchise des moyens un peu naïfs et qui rentrent plus dans le caractère de la fresque et de l'aquarelle, qu'ils ne sont du ressort de la peinture sur verre. Ainsi, les trois grandes figures du bas, les plus importantes de toutes, sont d'une coloration mesquine. Le prophète de gauche est couvert d'un manteau brun orné d'un galon rouge et doublé de violet; or il est évident que la richesse de l'effet est sacrifiée, en cette circonstance, au désir exagéré d'obtenir une harmonie incontestable. L'autre prophète est un second exemple de cette préoccupation : ce personnage est habillé d'une tunique dont le ton d'un gris vert est singulièrement terne, sans avoir le mérite de faire ressortir le violet très-bleuâtre du manteau. Tout cela est triste de couleur et contraire aux lois essentielles du vitrail. Je suis absolument convaincu que le véritable principe, en cette matière, est d'arriver à l'harmonie à l'aide de tons francs, éclatants et presque toujours vigoureux. Il ne faut pas, à mon sens, sacrifier une partie de verrière au profit d'une autre, c'est-à-dire colorer pauvrement une figure pour que sa voisine en semble plus riche. Un bon vitrail, qu'il appartienne au Moyen-Age ou à la Renaissance, est composé, à peu près exclusivement, de tons brillants d'un bout à l'autre. Le peintre moderne doit rester fidèle à cette règle, essence même de son art.

Les branches de l'arbre donnent naissance à des tiges ou rameaux qui produisent des feuilles, des fleurs et des fruits : les feuilles sont d'une nuance assez uniforme, dont le ton est tempéré par une patine générale et le modelé; les fleurs et les fruits forment des points brillants rouges, roses, blancs et jaunes, semés sans profusion. Au tronc est attachée une draperie qui semble abriter Jessé. L'étoffe en est jaunâtre, rayée de bandes blanches et doublée de violet : c'est d'une harmonie douce et charmante.

Le fond général de ce beau vitrail est bleu, bien entendu, cette couleur étant la seule qui puisse être adoptée au mieux de l'effet général, dans cette partie d'une verrière, par sa beauté tranquille et la facilité avec laquelle tous les tons s'harmonisent avec elle. Mais le bleu employé par nos trois artistes associés est un peu clair. Un fond plus vigoureux aurait eu pour avantage de rendre les figures plus lumineuses qu'elles ne le sont, ainsi que d'augmenter encore la richesse de la palette si remarquable de ces habiles peintres verriers. Je ne serais pas étonné que l'ensemble du vitrail perdît de son effet dans les conditions ordinaires d'une bonne disposition de la lumière. Le jour, si défavorable pour la plupart des vitraux exposés dans le grand vestibule, était excellent pour l'œuvre de MM. Goglet, Queynoux et Pouyet : là, elle faisait vraiment merveille, à part les quelques défauts signalés.

M. Guilbert d'Anelle, d'Avignon, a exécuté avec soin et conscience les trois vitraux qu'il a envoyés à l'Exposition. C'est un artiste plein de bonne volonté, mais qui n'a, en aucune façon, le sentiment de la couleur, ou qui n'y attache pas grande importance. Ainsi, les deux anges musiciens qui planent au-dessus de la Vierge, dans sa verrière de l'Assomption, ne se détachent pas du fond bleu, grâce au manteau d'un violet très-bleuâtre dont ils sont enveloppés tous deux. La « gloire » entourant Marie est trop vaste, surtout en raison de la couleur jaune qui est la dominante, quand elle devrait être employée avec la plus grande modération et par petites parties. En pareil cas, le jaune étant de rigueur, puisqu'il exprime l'idée de la lumière dont la Mère de Jésus est enveloppée au moment de son assomption, il est essentiel de rétrécir la « gloire » ou auréole dans toute la mesure possible. La tête de cette Vierge est d'un type trop mondain et peu élevé. Les deux autres verrières du même exposant représentent saint Pierre et saint Paul : il n'y a rien à en dire.

M. Maréchal, de Metz, ne s'est pas contenté de son pavillon du Parc, et il a tenu à exposer aussi dans le grand vestibule du Palais. Je passerai sous silence quatre grisailles dans la manière du Moyen-Age, tout en signalant un motif de bordure trop grand et d'un pauvre effet, et j'arrive de suite à une grande verrière composée de deux figures avec encadrement d'architecture. Ces personnages sont saint Ferdinand et sainte Marguerite. Celle-ci est habillée d'une tunique blanche bordée d'un très-riche et large galon, comme M. Maréchal en a le secret, ainsi que d'un manteau violet imitant le velours, genre affectionné par le maître. La sainte tient une palme et foule aux pieds un dragon gigantesque dont la peau chatoyante est d'un ton vert très-vigoureux et semble modelée avec de l'émail. Saint Ferdinand, sceptre en main et couronne sur la tête, a une tunique analogue à celle de sainte Marguerite et

un manteau de velours rouge grenat à revers de soie écarlate, qui est positivement un chef-d'œuvre d'exécution. Il est impossible de faire mieux, je l'affirme. Seulement, il me semble que M. Maréchal abuse du velours, en raison de la perfection avec laquelle il l'imite. Je me rappelle avoir vu, dans une église du nord de la France, une série de vitraux du même peintre, où tous les personnages, des évêques, je crois, ont des manteaux ou des chapes de cette étoffe. Ce système a le grave inconvénient d'assombrir beaucoup les fenêtres par la nécessité où l'on se trouve de teinter vigoureusement de grandes parties de verre, afin de ménager quelques minces reflets de lumière sur la crête des plis, si peu nombreux, produits par cette lourde étoffe. Employé avec plus de mesure, le velours Maréchal mériterait une admiration sans bornes; avec cette prodigalité, il devient un fléau. Il est certain, d'ailleurs, que le manteau de saint Ferdinand est une chose fort remarquable, d'un très-puissant effet, et qui n'a pas été assez appréciée. La tunique, légèrement retroussée, laisse entrevoir les jambes recouvertes d'une armure qui est bien rendue. Les chairs des deux figures sont traitées de main de maître. Je n'aime pas beaucoup le fond vert turquoise sur lequel saint et sainte reposent. malgré sa disposition en mosaïque qui atténue l'effet peu heureux de cette couleur. Je préfère, assurément, la mosaïque rouge et verdâtre du fond d'architecture, mais en regrettant que ce verdâtre soit aussi foncé. Le double dais, en style du xve siècle, est d'un aspect distingué. Ce motif d'ornementation est entièrement blanc, sauf l'arrière-plan, les clochetons de côté et les colonnettes qui sont jaunes; les découpures se détachent sur fond bleu. Sur le soubassement, sont appliquées des armoiries à la mode allemande d'une exécution excellente. En somme, cette verrière est l'œuvre la meilleure que M. Maréchal ait envoyée à l'Exposition.

M. Coffetier a une vieille réputation qu'il a voulu affirmer par une exposition exceptionnelle, au moins sous le rapport de la quantité. Ce très-habile artiste a envoyé au Champ de Mars quatre immenses verrières, à médaillons légendaires et en style du xiiie siècle, qui occupaient deux des vastes baies du grand vestibule; plus une admirable copie d'un vitrail du même genre et de la même époque qu'on admire à la cathédrale de Bourges. M. Coffetier a fait preuve, dans cette imitation d'une œuvre ancienne, d'un talent de copiste rare, précieux, et dont il ne s'est pas suffisamment servi en exécutant les quatre grands vitraux signalés d'abord. Autant la reproduction est parfaite, autant la création accuse un souci exagéré des convenances modernes et une recherche non moins outrée d'invention originale, aussi bien comme couleur qu'au double point de vue de la composition et du dessin. Cette tendance dont

je me plains, précisément parce que je reconnais en M. Coffetier un peintre verrier hors ligne, s'accentue avec force dans une série de grandes figures du même style et qui, toutes, sont des évêques; elles forment le complément de l'exposition de cet artiste. Dans sa copie du vitrail de Bourges, M. Coffetier a non-seulement très-bien imité l'exécution ancienne, mais encore il a su trouver les différentes teintes du verre employé par le peintre du XIIIe siècle, et ce n'était pas chose facile. J'ai surtout admiré le bleu magnifique du fond, ainsi que la manière habile avec laquelle le corps, la profondeur et le brillant lui avaient été donnés. Pourquoi M. Coffetier n'a-t-il pas appliqué plus rigoureusement les connaissances acquises à ses œuvres originales? Effectivement, les verrières de sa composition ne portent pas assez l'empreinte d'une expérience d'ailleurs incontestable. Le bleu, qui domine trop dans certaines mosaïques, est terne, en général, et produit souvent un fâcheux effet violet par son alliance avec le rouge, ces deux couleurs n'étant pas séparées à l'aide de filets blancs. Dans les médaillons, le fond bleu est trop foncé. Le dessin des figures m'a paru excellent, autant qu'il m'a été possible de l'apprécier, en raison de la hauteur si considérable à laquelle ces petits sujets étaient placés. Je n'ai pas compris la nécessité qui a pu obliger M. Coffetier à représenter très-jeunes tous les évêques, sans exception, dont je parlais il y a un instant: ils ont vingt-cinq ans au plus. Il faut croire que l'artiste a obéi à des convenances particulières, car autrement ce parti pris resterait inexplicable. Il résulte de cette bizarre uniformité une monotonie d'autant plus accentuée que toutes les têtes se ressemblent. Au reste, ces figures sont fort bien dessinées, élégantes, distinguées, mais elles manquent quelque peu de style. Une ornementation architecturale, sur fond en mosaïque, les encadre à la manière ancienne. L'ensemble de la coloration prouve beaucoup de recherche, mais n'a pas grand éclat; on y remarque aisément une défiance systématique des nuances riches et un désir immodéré du calme, de la douceur, dans l'harmonie des tons. Je ne puis oublier de signaler, avant d'en finir avec M. Coffetier, deux fragments jouant le rôle modeste de bouche-trous et composés de rinceaux colorés. Des oiseaux ajoutent un élément heureux de décoration à ces motifs gracieux et bien entendus. Cela est tout à fait charmant, plein d'originalité et d'une bonne couleur, malgré le fond d'un jaune-huile qui, dans ce cas, est très-acceptable.

M. Émile Thibaud a fondé ses ateliers à Clermont-Ferrand, en 1831 : c'est une date éloquente. A cette époque, la peinture sur verre n'était pas encore sortie de l'état d'abaissement et de décadence complète dans lequel l'avaient mise les deux derniers siècles. Il fallait alors des hommes courageux pour

lutter contre l'indifférence générale et faire sortir ce grand art de l'oubli singulier où l'avaient plongé le mauvais goût et les détestables principes d'architecture religieuse. en faveur jusqu'à l'époque romantique. M. Émile Thibaud a été un de ces hommes-là. Il a contribué, dans une large mesure, à ressusciter le vitrail. tel que l'avait inventé le Moyen-Age et perfectionné, sous de certains rapports, la Renaissance. Mais, s'il est juste de constater les beaux états de service de ce très-honorable peintre verrier, ainsi que la notoriété si légitime qui s'est attachée à son nom, on doit exprimer le regret qu'il n'ait pas continué de suivre la voie du progrès. Ses œuvres d'aujourd'hui ressemblent trop à celles d'un temps éloigné de nous déjà, quand il y avait tout à apprendre, qu'il fallait balbutier tout d'abord une langue à peu près oubliée, rétablir enfin des principes essentiels dont l'application sûre ne pouvait avoir lieu qu'après bien des hésitations et des essais nombreux. Depuis l'Exposition universelle de 1855, où les concurrents ont mesuré leurs forces pour la première fois, sérieusement du moins, les progrès ont été très-considérables chez les peintres verriers désireux d'en accomplir. L'Exposition de 1867 a donné la preuve évidente et incontestée de ce fait ; en outre, elle a été une nouvelle étape après laquelle on doit marcher résolûment en avant vers la perfection.

Pour en revenir à M. Thibaud, les verrières qu'il a envoyées au Champ de Mars démontrent que cet artiste s'en tient à ses succès d'autrefois et qu'il ne désire pas suivre des concurrents plus jeunes, des nouveaux venus, dans leurs tentatives, souvent heureuses, ayant pour but de faire sortir le vitrail de l'ornière commerciale dans laquelle le bon marché le plonge de plus en plus. Ce qu'il y a de moins heureux dans les œuvres de M. Thibaud est la coloration, non-seulement dans son acception restreinte, mais encore dans un sens étendu. c'est-à-dire au point de vue de l'influence qu'ont sur elle la composition et le dessin. Ainsi je remarque une Vierge-Mère encadrée par une bordure qui est formée d'étoiles blanches et jaunes entourées d'un filet circulaire de nuance verte ; le tout se détache sur un fond rouge. Ce motif étant de grande dimension est mal conçu et il est nécessairement d'une mauvaise couleur. La Vierge. sous un dais sans style, est appliquée sur un fond rouge damassé. Une autre Vierge, au Sacré-Cœur cette fois, est représentée assise et tenant entre ses genoux Jésus bénissant. D'un côté, sainte Anne, de l'autre, saint Joseph, sauf erreur. Parmi d'autres petits vitraux, je dois en signaler un qui est d'un malheureux effet, grâce à la mosaïque violette formant le fond : il figure Jésus-Christ dormant dans la barque, les apôtres l'entourent et l'éveillent. La meilleure verrière de M. Thibaud est composée de six médaillons rectangulaires encadrés d'un motif d'architecture blanc et jaune, lesquels représentent l'An-

nonciation, la Visitation, la Présentation au temple, une « Pietà », le Christ apparaissant à sa mère, l'Assomption et le Couronnement. Ici le dessin a moins de vulgarité que dans les autres œuvres du même exposant, et l'effet est bon.

M. Alex. Mauvernay, de Saint-Galmier (Loire), a présenté au public deux grandes figures, sainte Cécile et sainte Catherine d'Alexandrie. Elles reposent sur un fond de mosaïque en écailles qui serait excellent si le bleu en était moins violacé et les filets rouges plus clairs et brillants. L'ornementation architecturale qui encadre ces deux saintes contient un peu de couleur et me semble assez réussie. Je n'en dirai pas autant des figures : celles-ci sont un peu prétentieuses d'attitude.

M. Lorin, de Chartres, se retrouve devant nous, dans le vestibule d'honneur, avec son œuvre principale : une copie, grandeur d'exécution, de la fameuse Descente de croix peinte par Rubens et placée, aujourd'hui, dans la cathédrale d'Anvers. M. Lorin a dû se donner infiniment de peine pour ne pas produire une chose absolument détestable, car, sans cela, une idée aussi malheureuse que la sienne aboutissait nécessairement à ce résultat. Cependant, malgré le soin très-grand que cet artiste a mis dans l'exécution de son travail, le principe est si faux que M. Lorin s'est entièrement fourvoyé. Il n'y a pas à discuter ici une question de talent, car le plus habile ne s'en serait pas mieux tiré Je me contente de constater l'impossibilité (qui n'est pas du tout une preuve d'infériorité à alléguer contre la peinture sur verre), de reproduire en vitrail un tableau de Rubens. Ce sont deux extrêmes qu'on ne doit pas tenter de rapprocher, de même qu'il est de bon goût et d'un esprit impartial de ne pas établir de comparaison entre Fra Angelico et Rubens, Ingres et Delacroix : l'un n'aurait pu copier l'autre, et chacun de ces maîtres devait suivre son instinct personnel en matière d'art, en employant les moyens qui étaient le plus en rapport avec la nature de son talent. Il existe dans l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles, des vitraux exécutés d'après des cartons de Rubens; or ils sont aussi mauvais que les autres vitraux du XVII[e] siècle, ce qui n'est pas peu dire. On le voit, Rubens n'avait pas été mis au monde pour contribuer à faire fleurir l'art spécial dont nous nous occupons en ce moment; je crois même que son influence a pu être funeste dans ce cas. La peinture sur verre, détournée de sa voie à cette époque, a fini par succomber et disparaître, ou à peu près. C'est donc un non-sens de faire un vitrail d'un tableau de Rubens, la manière de ce maître admirable étant en opposition directe avec celle qui est imposée à tout bon peintre verrier, comme les moyens matériels propres aux deux genres de peinture sont aussi différents que possible.

M. Lorin, qui semble ne reculer devant rien, s'est gravement trompé et il a fait un mauvais vitrail. Il y a là des qualités de dessin, une exécution remarquable dans certaines parties, mais aussi un effet manqué absolument. Quant à la couleur, elle est à celle de l'œuvre du maître flamand ce qu'une maladroite caricature est à un beau portrait. Enfin l'ornementation architecturale qui domine le sujet augmente encore l'aspect déplorable de l'ensemble. M. Lorin est un homme de bonne volonté, auquel je souhaite de se préoccuper et de s'inspirer davantage des modèles magnifiques qu'il a le bonheur d'avoir près de lui, à la cathédrale de Chartres.

IV

La section française étant épuisée, il nous reste à passer en revue les vitraux étrangers qui ne nous arrêteront pas longtemps, en raison surtout du caractère assez uniforme que présente le plus grand nombre d'entre eux.

A peu d'exceptions près, la Grande-Bretagne a produit ces verrières : on s'en aperçoit bien vite, grâce aux ouvertures étranges, propres à l'architecture anglaise, dont la plupart des tympans sont découpés dans les vitraux exposés. Au reste, ce n'est pas dans le XIVe et le XVe siècle de nos voisins d'outre-Manche, principalement quand ils sont une imitation de fabrique moderne, qu'il faut chercher la simplicité, la beauté et la logique des lignes. Rien n'est laid et singulier, sous le rapport architectonique, comme ces combinaisons de meneaux dues à une géométrie que l'on peut qualifier d'originale, à tout le moins, et par pure courtoisie ; mais passons !

Il est nécessaire de prévenir le lecteur que nous sommes toujours dans le grand vestibule du Palais : cette étude déjà bien longue touchera à sa fin lorsque nous le quitterons.

Les deux seuls vitraux non anglais placés dans cette immense galerie par l'étranger sont d'origine autrichienne et représentaient à l'Exposition universelle, malgré leur peu d'importance, la peinture sur verre dans ce grand empire où elle a eu jadis un sérieux développement.

La plus grande des deux verrières, mais non la meilleure, est de M. Charles Guyling, de Vienne. Elle a été exécutée par les ordres de l'empereur François-Joseph pour la cathédrale de Nancy. Un affreux assemblage de rouge, de jaune et de vert constitue la coloration de quatre dais en style de la fin du XIVe siècle qui couronnent autant de personnages debout : saint François d'Assise, sainte Élisabeth de Hongrie et deux anges portant, cha-

cun, un écu armorié et un casque au cimier surmonté d'une couronne et de plumes de paon. Tout cela est d'une assez mauvaise couleur, et l'effet triste du vitrail est encore augmenté par le fond dont le bleu violet est trop vigoureux. Mais l'exécution des têtes est excellente et dénote un talent ainsi qu'une science du dessin au-dessus de toute critique; toutefois il est très-fâcheux que l'artiste ait enluminé ces têtes à l'aide d'un émail rose beaucoup trop à la mode chez les Allemands. Le tympan de la fenêtre est décoré avec des feuillages où le vert foncé domine : cela est absolument détestable.

Le second vitrail provient d'un établissement anonyme de peinture sur verre, sis à Inspruck (Tyrol). Il est de très-petite dimension et représente une Vierge-Mère, un peu perdue dans un immense encadrement d'ornementation architecturale en grisaille, fort compliqué de détails, où la figure joue un rôle bien compris. Malgré de sérieux défauts dans la coloration, parmi lesquels je dois signaler le fond vert sur lequel la Vierge se détache, le dessin de l'ensemble de la verrière est si plein de caractère, l'exécution est si soignée, que l'auteur inconnu de cette œuvre a droit à des éloges que je ne lui ménagerais pas si l'espace dont je dispose me le permettait.

Il faut reconnaître à l'art allemand un mérite que l'on rencontre rarement dans celui de notre pays : c'est la manière essentiellement sérieuse avec laquelle il est mis en pratique. A un petit nombre d'exceptions près, tout ce qui sort d'une main tudesque est exécuté avec une loyauté et un soin remarquables, après une étude réfléchie, poussée à ses limites extrêmes, du sujet proposé et des procédés matériels à employer. La conséquence infaillible est de produire des systèmes, des partis pris qui ont leurs inconvénients, cela n'est pas douteux; mais ces inconvénients sont effacés par des avantages bien plus grands encore. En d'autres termes, par sa nature patiente et investigatrice, l'artiste allemand arrive nécessairement au style, but vers lequel tendent les efforts de la plupart des peintres de tout genre et que n'atteignent presque jamais les Français, leur légèreté ou leur insouciance les obligeant à rester en chemin. Qu'on ne se méprenne pas sur ce que j'appelle le style, car je ne veux pas étendre cette dénomination au droit naturel de faire « laid ». Dans l'histoire de l'art allemand, si l'on rencontre çà et là des œuvres d'une beauté contestable, celles-ci sont en minorité et elles disparaissent devant les travaux merveilleux d'une succession de maîtres, dans les siècles passés, comme devant ce qu'exécutent encore aujourd'hui les artistes de cette contrée si féconde en hommes de talent.

Si le cadre de la présente étude le comportait, il y aurait lieu de parler longuement de l'esprit qui préside à la création des œuvres de l'art industriel

en Angleterre, ainsi que des efforts immenses effectués, depuis une quinzaine d'années, par ces insulaires capables seulement, disait-on, de construire des machines et de se livrer au commerce. Je suis d'autant plus disposé à ne rien dire sur ce sujet, d'ailleurs si curieux et intéressant, que l'Exposition universelle de 1862 a donné le coup de grâce à ce vieux préjugé. Il est vrai que les Anglais ont contribué longtemps à maintenir dans l'opinion publique une prévention aussi défavorable et blessante pour leur amour-propre national. Maintenant tout le monde, sauf quelques personnes qui se refusent à voir clair, sait à quoi s'en tenir à cet égard. L'établissement du collége de South-Kensington et de son important musée est une idée éminemment pratique, heureuse à tous les points de vue. Cette institution fait faire des pas de géant aux progrès de l'art industriel dans la Grande-Bretagne. Son succès, il faut bien le constater, a pour cause essentielle une étude intelligente de l'art ancien, développée à l'aide de moyens d'action très-puissants et dont la conséquence est l'achat de magnifiques objets, chefs-d'œuvre des époques les plus remarquables, ainsi que la reproduction, par le moulage ou par le dessin, des monuments qu'il est impossible d'acquérir à prix d'argent.

La peinture sur verre a dû prendre une bonne part des progrès accomplis, si l'on en juge d'après l'un des vitraux exposés au Champ de Mars et dont l'auteur est M. Hardman, de Birmingham. Je regrette de ne pouvoir en signaler d'autres, mais celui-là suffit pour donner une idée excellente de ce qu'on est capable de faire de l'autre côté de la Manche. Toutefois il résulte de l'ensemble des verrières envoyées à l'Exposition par les Anglais, que la majorité de ces derniers a la détestable habitude de décorer les fenêtres avec des vitraux qui paraissent être de la toile peinte. Quand je les ai comparés à de grandes et fades aquarelles, je me suis tenu dans les bornes de la vérité la plus rigoureuse. Au reste, on n'ignore pas que, en peinture à l'aquarelle, le génie britannique s'est acquis une remarquable supériorité, grâce aux très-habiles artistes qui ont figuré à l'Exposition internationale de 1855. Les Anglais ont été grisés par ce succès, et ils ont cru devoir étendre le même procédé, sous le rapport de l'effet, aux vitraux. Mais si les productions de cet art pèchent par plus d'un côté et, spécialement, au point de vue de la couleur, on ne peut leur refuser des qualités bien essentielles et à peu près inconnues de beaucoup de nos peintres verriers français. Il est rare qu'un vitrail anglais soit une chose indifférente : au milieu de défauts plus ou moins nombreux et apparents, il sera facile d'y découvrir une pensée bien ou mal exprimée, et comme un puissant effort pour éviter les banalités dans le choix des sujets, ainsi que la vulgarité dans la manière de les représenter. Les

Anglais sont, en général, plus instruits que nous : on s'en aperçoit aisément aux scènes, aux compositions de toute nature qu'ils essayent de traduire à l'aide de leur pinceau. La lecture de la Bible peuple leur imagination d'images et de symbolisme; or, comme ils ont la bonne fortune d'être compris et encouragés, bien payés aussi, ils développent volontiers, en les fixant par n'importe quel procédé, des idées qui, en France, feraient sourire ou n'intéresseraient aucunement. Ces gens-là, si positifs et si pratiques, parfaits commerçants et industriels de génie, aiment la poésie (s'ils ne sont pas toujours des poëtes heureux) à l'égal, parfois, des artistes qui ont peint et sculpté nos édifices du Moyen-Age et de la Renaissance. C'est ainsi que M. James Powell, de Londres, aidé de la collaboration de ses fils, a exécuté pour le musée de South-Kensington une grande verrière dont je n'ai pu, à mon grand regret, démêler complétement la composition, toujours à cause de l'élévation exagérée à laquelle les vitraux étaient placés dans le grand vestibule. Les deux figures principales, fort compréhensibles, semblent rappeler le but de l'enseignement distribué avec tant de libéralité par cet établissement unique jusqu'ici ; elles symbolisent l'alliance de l'art et de la science sous l'inspiration de la sagesse. Celle-ci, je pense, est cette femme nimbée, assise sur des nuages, tenant un livre et un vase d'où sortent des flammes, qui occupe la partie supérieure du vitrail. Plus bas, la Science et l'Art se rencontrent et se donnent la main : l'une est couronnée de lauriers et l'autre porte le sceptre. Une inscription qui règne autour de la fenêtre indique le thème magnifique proposé à MM. Powell : ce sont quelques-uns des versets du « Livre des Proverbes » :

« Ego sapientia habito in consilio, et eruditis intersum cogitationibus.

« Per me reges regnant, et legum conditores justa decernunt.

« Per me principes imperant, et potentes decernunt justitiam.

« Ego diligentes me diligo : et qui mane vigilant ad me, invenient me.

« Nunc ergo, filii, audite me : Beati qui custodiunt vias meas. » [1]

Un assez petit nombre de personnages, un grand portique et quelques accessoires ne suffisent pas pour donner à cette grande page l'aspect d'un vitrail. La coloration pâle et froide, où le gris domine, produit l'effet d'une toile peinte brûlée par le soleil.

MM. Powell n'ont pas été beaucoup plus heureux dans une autre verrière immense, de forme légèrement concave, exécutée en grisaille à peine relevée de quelques points jaunes, et qui contient plusieurs parties colorées d'un effet très-dur et formant de véritables taches sur le verre blanc. Ainsi, au milieu

1. « Liber Proverbiorum », cap. VIII, v. 12, 15, 16, 17, 32.

de rinceaux modelés en gris, je remarque des médaillons en couleur relativement microscopiques, une guirlande vert foncé enrichie de points rouges et le bonnet phrygien d'une femme assise qui tient les brides d'un cheval auxquelles un mors est suspendu : est-ce la Tempérance qu'on a voulu représenter ? Le mors, attribut de cette vertu, le ferait croire volontiers. Le sens de la composition m'échappe si la Tempérance, comme figure isolée, n'est pas toute la pensée que l'artiste a dû et voulu exprimer. Cette femme symbolique est colossale ; elle ne semble pas se rattacher à une idée d'ensemble. Au centre est un saint Georges assez bien traité sous le rapport du dessin.

Les mêmes exposants avaient encore envoyé au Champ de Mars divers autres vitraux, mais d'une importance médiocre, tels que des médaillons à sujets de très-petite dimension et dont la couleur n'avait rien de séduisant. Enfin l'exposition de MM. Powell était complétée par un Crucifiement où le symbolisme joue un grand rôle. Du cadavre d'Adam sort une longue croix sur laquelle la figure trop petite de Jésus est attachée. Sur les côtés sont représentés Adam et Ève, la Religion chrétienne triomphante et le Judaïsme vaincu. Au-dessus, le ciel peuplé d'anges et des élus. Ce vitrail est conçu d'une façon singulière, au point de vue de la coloration, et il s'éloigne complétement du système qui paraît être adopté, le plus souvent, par ses auteurs. Cette fois, nous sommes en présence d'un véritable feu d'artifice, d'une masse sombre où éclatent quelques étincelles blanches, jaunes et vertes et une grande quantité de flammes rouges qui donnent à cette composition originale un aspect fantastique.

La veille ou le matin même de l'ouverture de l'Exposition, furent placées, afin de garnir une baie restée vide, deux verrières d'origine anglaise restées anonymes, mais que je n'hésite pas à attribuer à MM. Powell. L'une de ces deux œuvres-là est exécutée dans la même manière que le vitrail destiné au musée de South-Kensington dont j'ai parlé plus haut : j'y trouve encore ce déplaisant effet d'aquarelle déjà signalé. Devant le portique du temple de la Gloire, au-dessus duquel plane un génie ailé qui embouche l'une de ses deux trompettes, sont assemblés quelques artistes illustres : Michel-Ange, Raphaël, Titien, Rubens, Palissy, Palladio. Comme complément de la mise en scène de cette apothéose, des enfants portent une lourde guirlande de lauriers à laquelle sont suspendues des couronnes. Le ciel bleu, qui pourrait être limpide en semblable circonstance, est chargé de nuages ou, pour être absolument exact, est rayé de longues bandes blanches et bleuâtres mises en plomb : cela m'a semblé bien étrange et franchement mauvais. Les figures sont peintes avec des émaux d'une belle qualité, mais dont l'emploi est absurde, sans justifica-

tion possible, quand il s'agit de colorer d'aussi grandes parties de verre. Ce malheureux parti pris, tout à fait incompréhensible pour moi, revêt précisément la verrière de cet aspect fade qui lui donne beaucoup d'analogie avec un store déteint. L'autre vitrail ressemble fort à celui de MM. Powell dans lequel j'ai cru voir une représentation de la Tempérance : mêmes rinceaux en grisaille, semés de petits médaillons colorés à l'aide d'émaux, plus une grande figure de femme tenant entre ses mains une corne d'abondance.

J'ai fait allusion, en entamant la revue des vitraux anglais, à l'œuvre très-remarquable de M. Hardman, de Birmingham. Cet habile peintre verrier, célèbre en son pays, a effectivement envoyé à l'Exposition une « Adoration des mages » qui est un chef-d'œuvre, ou il s'en faut de peu. A part certaines attitudes forcées et une recherche excessive du style, frisant le grotesque parfois, le dessin est excellent et l'exécution presque parfaite. M. Hardman a eu raison de prendre nettement le parti de peindre ses têtes sur verre blanc ou verdâtre pâle, ainsi que de s'en tenir à un modelé très-doux et sobre, suivant en cela l'exemple des artistes de la Renaissance qui ont produit les vitraux admirables de Brou, Conches et Rouen. La coloration est harmonieuse, grâce surtout à l'emploi de tons clairs ; aussi l'effet général manque-t-il un peu de vigueur. Cependant cette verrière possède une richesse relative due aux vêtements damassés portés par les rois, ainsi qu'à la bonne disposition des rouges, dégradés avec intelligence.

Un autre vitrail d'un très-bon style est celui de M. J.-T. Lyon, de Londres : il représente David jouant de la cithare. Le dessin du personnage est plein de caractère ; mais la couleur laisse à désirer en raison de l'abus du vert.

M. Baillie, de Londres, a eu le tort de faire des vitraux qui ressemblent fort aux plus médiocres de la section française. Son Christ donnant les clefs à saint Pierre et une autre petite croisée à trois personnages n'ont aucune des qualités qui distinguent les œuvres de ses compatriotes.

Outre un certain nombre de vitraux composés de petits sujets ayant bonne tournure de loin et où je remarque de beaux rouges nuancés, MM. Lavers et Barraud, de Londres, ont exposé une charmante verrière représentant un Crucifiement. Une grande quantité d'anges aux longues ailes entourent la croix. Je constate que le modelé des draperies est produit, jusqu'à un certain point, par la dégradation de la couleur dans le verre. Le bleu, le rouge et le violet sont magnifiques.

M. T. Dury, de Warwick, est un Français anglicanisé, ancien élève de Picot, ce que ses œuvres ne feraient pas supposer. M. Dury est un homme de talent et un chercheur. Il a exposé plusieurs médaillons perdus à cette hauteur,

mais dont j'ai pu, cependant, apprécier le mérite. Le repos de la Sainte-Famille en Égypte et six sujets de la légende de sainte Élisabeth de Hongrie m'ont paru bien dessinés et d'une bonne coloration.

Quelques figures, des Vertus, je crois, peintes en grisaille sur fond de couleur, formaient la meilleure partie du mince bagage de M. Morris, de Londres, à l'Exposition. Sauf une « couverte » trop prononcée sur le verre verdâtre, ces figures, dessinées dans un bon style, méritent des éloges. Un saint Luc et une sainte Cécile, personnages de petites proportions, colorés sur fond de grisaille, sont moins bien compris.

MM. Heaton, Butler et Bayne, de Londres, ont assez bien réussi leur grande verrière de la Passion, dont les sujets sont peints à l'aide de tons fort clairs (bleuâtres, verdâtres, blancs et jaunes), qui se fondent dans une harmonie générale avec le verre blanc du fond, chargé de rinceaux finement tracés, à la manière du XIVe siècle. Mais, malgré toute l'habileté avec laquelle ces artistes ont tourné la difficulté, il est impossible de les encourager à suivre cette voie, qui est mauvaise, en principe. L'effet est étrange, comme dans leur immense vitrail des Apôtres, bien qu'à un point de vue très-différent. Cette dernière fenêtre est entièrement colorée avec des nuances enfumées, des bleus gris et un certain vert-olive dont les Anglais abusent. Les ramifications originales des meneaux, dans le tympan, contribuent un peu à l'impression singulière que produit la verrière. Les sujets sont bien dessinés et ont beaucoup de caractère. Je remarque surtout : une lapidation de saint Étienne, où le Christ, en buste et vêtu de blanc, tenant une petite croix, apparaît au saint et le bénit ; saint Pierre recevant les offrandes des premiers chrétiens ; le même guérissant un boiteux ; Saul renversé de cheval ; le martyre de saint André ; saint Jean dans l'île de Pathmos, etc.

Voici encore une œuvre d'énorme étendue et qui a beaucoup de style sous le rapport du dessin. Elle est signée de MM. Edmunson, de Manchester, et ressemble beaucoup plus à la copie d'une vieille tapisserie, ainsi que j'aurais pu le dire également du vitrail de M. Hardman, qu'elle ne paraît être inspirée de la peinture sur verre d'autrefois. Cette page a du style, mais un style vulgaire. Dans certaines parties, la coloration est crue et violente. Les sujets sont tirés de la vie de Jésus-Christ. Mes observations sur la manière dont MM. Edmunson entendent la couleur seraient bien plus amères si je devais les appliquer au second vitrail qu'ils ont exposé, représentant la Transfiguration : je préfère m'abstenir et me contenter de signaler ce détail curieux que saint Pierre porte ses clefs suspendues à sa ceinture, sur les reins.

MM. Claudet et Houghton, de Londres, ont exposé deux verrières, dont l'une,

contenant trois figures : le Christ, saint Pierre et saint Paul, est certainement la moins bonne de la section anglaise. Ces personnages sont courts, vulgaires et d'une couleur détestable. L'autre vitrail, une Ascension, est bien meilleur sans être très-bon. Le fond est d'un bleu violet que l'on ne regarde pas longtemps impunément pour ses yeux. Les figures ont de sérieuses qualités de dessin.

Du saint bénissant, de M. Newmann, de Londres, je ne puis dire autre chose que le vêtement du personnage est couvert de galons sans qu'il en soit plus riche.

Six sujets de la vie du Christ, réunis dans une petite verrière, par MM. Cox, de Londres, sont d'un effet excellent.

M. R. Townroe a dessiné et exécuté un très-grand vitrail pour le musée de South-Kensington, qui est, je crois, celui que l'administration de cet établissement avait mis au concours, il y a plusieurs années; il représente les métiers, en même temps qu'une nouvelle glorification de l'alliance de l'Art et de la Science. Les Anglais se préoccupent fort de l'avenir merveilleux ouvert aux arts industriels; ils le chantent sur tous les tons, comme ils racontent avec complaisance le passé de nombreuses industries qui ont donné naissance aux arts du dessin. S'il est permis d'en juger d'après ces verrières du grand vestibule à l'Exposition universelle, ainsi que d'après une quantité d'objets de toute nature fort remarqués par moi au Champ de Mars, l'union de la Science et de l'Art est un thème favori pour nos voisins et doit être singulièrement développé sur les croisées, les voûtes, les murs et le dallage de leurs édifices religieux et civils. Le vitrail de M. Townroe, dans lequel une ornementation architecturale du style de la Renaissance joue un rôle important, est mal coloré et ressemble à un véritable store. Décidément quand les Anglais auront une entente raisonnable de la couleur, ils produiront des œuvres à peu près parfaites; ce sentiment-là leur manque jusqu'ici et on ne saurait trop le regretter.

MM. Forrest, de Liverpool, ont exposé une figure d'homme colossale dont je ne saisis pas le sens. Il m'aurait été donné de le comprendre probablement si j'étais parvenu à lire une longue inscription, fort bien exécutée en grisaille, et placée au-dessous du personnage.

M. Cotteir, de Glascow, s'est contenté d'envoyer à l'Exposition un vitrail formé d'ornements et d'armoiries, très-bien composé et d'une assez bonne coloration.

Près de la verrière de M. Cotteir s'en trouvait une autre du même genre, mais sans écussons, exécutée par MM. Field et Allan, de Leith; l'effet en est très-bon également.

MM. Ward et Hugues, de Londres, ont un talent quelque peu inégal. Tantôt ils arrivent au style sans que cela paraisse leur coûter beaucoup de peine, comme dans un vitrail représentant le Christ assis, sceptre et boule du monde entre les mains, couronne en tête, et entouré d'anges; tantôt ils produisent des œuvres qui n'ont aucun caractère. Cependant ces peintres verriers prouvent toujours leur habileté, ainsi qu'un très-grand soin dans l'exécution. Ils entendent parfaitement l'ornementation architecturale, à laquelle ils mêlent des rinceaux de couleur. J'ai grandement admiré ce système de décoration dans leur grande verrière à quatre jours figurant les saintes Femmes au tombeau du Christ et l'apparition de Jésus à Marie-Madeleine. La partie supérieure du motif d'architecture se combine, sur le fond rouge, avec des enroulements dont les feuilles, les fruits et les fleurs forment des points brillants et d'une grande richesse. Les figures sont bien dessinées, mais manquent de caractère. Le fond des sujets est un paysage d'une exécution excellente. Un autre vitrail de grande dimension, représentant des scènes de la vie de Notre-Seigneur, est conçu de la même façon; les observations ci-dessus doivent lui être appliquées. J'aime moins une Adoration des bergers et une Résurrection dont la couleur et le dessin sont médiocres, pour ne pas dire mauvais.

Je ne puis me dispenser, avant de clore mon étude sur la peinture sur verre anglaise, de dire quelques mots d'une grande maquette de vitrail, extrêmement remarquable et intéressante sous tous les rapports, qui était exposée dans la galerie du Mobilier. C'est un projet exécuté à l'aquarelle avec grand talent par M. J.-L. Coulton, de Londres, qui semble résumer l'histoire d'Angleterre. On y voit le roi Jean signant à Runnymead, en 1215, la grande charte que lui imposèrent ses barons; ensuite, le dépôt sur l'autel de la cathédrale de Saint-Paul, à Londres, de l'étendard royal enlevé à la fameuse bataille de Bosworth, par Henri VII sur Richard III (1485). Le reste de la verrière est une série de portraits des principaux souverains anglais depuis Guillaume le Conquérant jusqu'à la reine Victoria, accompagnés de leurs armoiries. L'ornementation architecturale qui encadre sujets et portraits est composée dans le style du XIVe au XVe siècle. Plusieurs figures sont pleines de caractère, mais d'autres sont moins heureuses, surtout celles qui ne remontent pas au delà du XVIIe siècle. Il est facile de comprendre que la question de costume en est cause.

Dans l'immense galerie des « Arts usuels », la Prusse avait exposé trois verrières, dont l'une lui faisait honneur et sortait d'un établissement de l'État ayant nom « Manufacture royale de peinture sur verre de Berlin ». Quand je dis

que ce vitrail faisait honneur à la nation prussienne, j'exprime ma pensée d'une manière légèrement inexacte, et l'éloge est plus relatif qu'absolu. Il s'agit d'une œuvre bien composée, non au point de vue spécial du vitrail, mais simplement si l'on donne à cette proposition un sens général. Le dessin prouve une main habile. La couleur ne contient pas une note fausse, au moins dans la partie de la croisée qui renferme le sujet principal; ici, l'harmonie est parfaite. Et cependant cette grande verrière, dont les qualités sérieuses, exceptionnelles même, sont évidentes, m'a laissé froid et n'a pu forcer mon admiration, malgré la bonne volonté que j'ai mise à me rendre. C'est que, pour produire un bon vitrail, il ne suffit pas de posséder un talent natif, originel, prêt à s'accommoder de tout, rendant un artiste capable de traiter avec un certain bonheur les divers travaux offerts par l'occasion : tableaux, fresques et, par-dessus le marché, les arts nés de l'industrie. Or je suis assez disposé à croire que l'homme fort habile, je maintiens l'épithète, qui est l'auteur de ce spécimen des produits de la « Manufacture royale de Berlin », est un peintre verrier à la manière de M. Ingres. Son œuvre n'a pas le caractère propre au véritable vitrail. Tout en rendant hommage au soin avec lequel elle est exécutée, je ne puis me dispenser de le dire, aucune différence appréciable dans la composition, le dessin, la couleur, la façon de comprendre le modelé, les ombres portées surtout, n'existe entre une verrière de cette sorte et un tableau, une fresque ou un beau store. L'effet est celui d'une toile peinte vue en transparence : bien des gens pourraient s'y tromper. Cet aspect si faux est plus accentué encore que dans certains vitraux français et anglais signalés précédemment; cependant il choque moins le regard chez l'artiste allemand, parce que la composition a beaucoup plus de profondeur, en raison des plans nombreux qu'elle présente.

Il est impossible de préciser la nature du sujet devant l'absence de toute notice explicative; mais il est apparent qu'elle représente un souverain, probablement un empereur d'Allemagne, présidant à la pose de la première pierre d'un édifice religieux, la Chartreuse de Nuremberg peut-être, à laquelle le roi de Prusse fait cadeau du vitrail. Le prince est assis sur un trône à baldaquin recouvert d'une étoffe d'or brochée. Lui-même est vêtu richement, et son manteau de soie jaune, damassé d'ornements d'or, produirait un grand effet s'il était d'un ton plus vigoureux. Les plis en sont un peu secs et cassés, à la manière, mais très-mitigée, d'Albert Dürer et de celle de la plupart des artistes allemands et flamands. Des chevaliers aux armures somptueuses, des moines, un cardinal, un évêque et l'architecte de l'édifice en construction complètent la composition, qui est bien ordonnée. Le sujet est surmonté d'un

motif d'architecture en gothique fleuri dont le style est essentiellement allemand. Le peintre a eu tort d'y introduire un feuillage vert désagréable et dur.

Sur les côtés de cette œuvre importante, le docteur H. Oidtmann, fabricant de verres à vitres à Linnich, près Aix-la-Chapelle, en même temps qu'il s'occupe de peinture sur verre, avait placé deux vitraux. Le premier représente saint Guillaume, moine et soldat, sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Sophie, femme âgée, tenant la croix d'une main et, de l'autre, indiquant une ancre placée à ses pieds. Ces trois figures, honnêtement exécutées, se détachent sur un fond en mosaïque rouge et verte, d'un aspect plus mauvais encore.

La seconde verrière nous montre les apôtres réunis autour du sépulcre, d'où le corps de la Vierge est sorti pour monter au ciel en laissant des roses à sa place. Ils assistent au couronnement de Marie par Dieu le Père et Jésus-Christ, qui ont au-dessus d'eux le Saint-Esprit en colombe, dont la tête est entourée d'un nimbe non croisé. Cette seconde scène occupe la moitié supérieure de la croisée. Le fond est bleu, semé d'étoiles blanches disposées en mosaïque. Le dessin des figures est assez médiocre, l'exécution trop sèche et la coloration vulgaire.

M. le docteur Oidtmann avait encore exposé d'autres vitraux, mais dans le salon de la Commission prussienne. Le meilleur est une Annonciation où l'ange m'a semblé fort bien réussi; porté sur un nuage, il est habillé d'une tunique blanche et d'une dalmatique jaune damassée qui sont exécutées d'une façon remarquable. Les ailes grises de l'envoyé céleste produisent un fâcheux effet; en outre, elles ne se détachent pas assez du fond d'architecture que j'ai trouvé lourd et plat, trop couvert d'une grisaille fade et uniforme. La Vierge manque de caractère.

Je passe sans m'arrêter devant le portrait du roi Guillaume et celui d'un prince de sa famille, médaillons peints assez adroitement à l'aide d'émaux, et il me reste à indiquer au lecteur un portrait en pied, de grandeur naturelle, de l'empereur Napoléon III en uniforme, avec tous les insignes de la souveraineté. Ce vitrail est, à mon avis, une véritable absurdité. Rien n'est regrettable comme ces tentatives qui font douter du bon sens d'un artiste. Il est absolument incontestable que, en peinture sur verre, on doit conserver à la matière fondamentale une translucidité plus ou moins grande, suivant les cas et le sentiment du peintre, mais qui ne peut jamais disparaître pour faire place à une opacité complète. M. Oidtmann n'a pas craint cependant de couvrir d'un noir épais, ressemblant assez à une couche de cirage, l'habit de l'Empereur; aussi l'effet est-il singulièrement dur, étant en opposition avec la culotte blanche, qui est lumineuse au plus haut degré, comme l'her-

mine du manteau. Le reste est à l'avenant, et je crois inutile d'en parler. Il est facile de se rendre compte de l'aspect d'une semblable verrière quand l'on sait qu'elle singe ces tableaux officiels où les peintres étalent, avec tant de complaisance, le velours sur le parquet, sur la table qui supporte des insignes royaux ou autres, et le façonnent en rideaux et en tentures de tout genre. M. Oidtmann a taillé en pleine étoffe, et il s'est préoccupé surtout de dissimuler le fer et le plomb indispensables à son œuvre, soit en leur donnant des inflexions exagérées, soit en employant des morceaux de verre d'une dimension énorme. L'armature, d'ailleurs trop mince pour offrir une solidité sérieuse, épouse tous les contours de la figure avec une audace inconnue à M. Maréchal lui-même. La tête de l'Empereur seule mérite un éloge : elle est ressemblante et bien modelée.

La peinture sur verre en Belgique était exclusivement représentée à l'Exposition universelle par M. Dobbelaere, de Bruges. Cet artiste a placé deux verrières de médiocre importance à l'entrée d'un pavillon que ses compatriotes ont élevé pour abriter leurs œuvres d'art. Elles représentent saint Matthieu, Osée, Johel, dans une baie, et saint Pierre, saint Jean, saint Paul, dans l'autre croisée. Chaque figure est encadrée par un motif d'ornementation architecturale accompagnée d'une bordure à rinceaux : le tout est en style du XIVe siècle d'une pureté contestable. Les têtes semblent dessinées à la plume et les chairs sont recouvertes d'une teinte bistrée ou jaune qui est peu agréable à voir ; mais ce qui est encore moins bon est l'émail rouge dont les lèvres de saint Pierre sont colorées. Ces vitraux ne manquent pas d'un certain caractère et l'exécution offre des qualités qui ne sont pas ordinaires. Toutefois, il y a lieu de conseiller à M. Dobbelaere de modifier sa manière et son style.

Avec l'Italie, je dois clore la liste des nations qui ont envoyé des vitraux à l'Exposition de 1867. Un seul artiste la représentait et ce n'était pas le très-habile M. Bertini, de Milan, dont l'abstention est aussi regrettable pour son pays que celle de M. Capronnier pour la Belgique.

L'unique exposant italien était donc, en peinture sur verre, M. Francesco Moretti, de Pérouse. Le catalogue indique en outre, M. Giuseppe Francini, de Florence ; mais je n'ai trouvé nulle part les œuvres de ce peintre, qui vraisemblablement a renoncé à la lutte au dernier moment. M. Moretti est un homme de grand talent et il l'a montré dans un genre quelque peu ingrat, celui-là même où M. Nicod n'a pu réussir entièrement quand il s'est avisé de transporter sur verre le Pérugin du musée du Louvre. Notre Italien, qui dispose d'admirables émaux et qui les emploie avec un art consommé, est parvenu à

atteindre la perfection dans sa copie d'un tableau du maître de Raphaël. Le sujet est un couronnement de la Vierge : Jésus-Christ et sa Mère sont assis sur des nuages; un cercle formé de têtes d'anges accompagnées d'ailes aux couleurs variées les entoure. Le fond est d'or strié de rayons. Sauf la robe de Marie qui est en rouge plaqué et la tunique du Christ en verre bleu d'un ton trop vigoureux, toutes les autres couleurs sont des émaux d'une qualité merveilleuse, parmi lesquels j'ai particulièrement remarqué le pourpre dit de Cassius, appliqué sur le manteau de Notre-Seigneur. Malgré les dimensions assez grandes de ce médaillon et l'étendue considérable de certaines pièces de verre ainsi colorées, l'effet général n'est pas clair et froid, comme on serait assez volontiers disposé à le croire. Ici, aucune analogie avec la peinture à l'aquarelle, comme dans les vitraux français et anglais traités de la même manière. Enfin les têtes sont dessinées de main de maître et modelées de façon à surpasser peut-être l'œuvre originale, en admettant que la verrière soit une copie, ce dont je ne suis pas certain. Somme toute, M. Moretti a produit un chef-d'œuvre (bien malheureusement brisé dans le transport) ; mais cela ne peut modifier mes idées sur la matière et je persiste à penser qu'il est préférable de faire des vitraux à l'aide de moyens plus simples et plus rationnels. M. Moretti s'est donné une très-grande peine et il a dépensé son temps et son talent sur une œuvre trop fragile, pour laquelle un déplacement a été un arrêt de mort. Je ne proscris pas d'une manière absolue la peinture sur verre ainsi comprise, car elle a sa raison d'être, à titre exceptionnel, dans quelques cas fort rares. Mais la sagesse consiste précisément à restreindre ce genre dans les limites les plus étroites et quand il y a un intérêt sérieux à l'adopter.

Les peintres verriers doivent en prendre leur parti, les tendances au progrès dont ils sont tous animés, j'en suis convaincu, doivent être dirigées non pas dans la voie suivie par M. Moretti, mais dans un sens entièrement opposé. Notre grand établissement de Sèvres a dû renoncer à faire des vitraux, après un très-grand nombre d'années pendant lesquelles il s'est épuisé en vains efforts pour produire de bons « tableaux » sur verre d'une seule pièce. Il faut que cet exemple soit une leçon et que tous en profitent. L'émail colorant est une chose détestable quand il est élevé à la hauteur d'un système, tandis que le plomb est un auxiliaire précieux, indispensable et ne peut être traité en ennemi par le peintre verrier. En effet, le plomb accentue toujours heureusement les contours d'une figure ou d'un ornement dans un art décoratif par excellence qui, en principe, doit être considéré comme une mosaïque et la plus belle qu'on puisse rêver. Il fallait une conclusion à cette revue des vitraux réunis au Champ de Mars en 1867 ; je ne pense pas pouvoir en trouver une

meilleure que celle-là. J'y joins le souhait de voir bientôt cesser entièrement les encouragements involontaires donnés à la fabrication des verrières peintes, produites dans des conditions d'infériorité dues à un bon marché excessif. Des œuvres semblables sont un déshonneur pour leurs auteurs, une honte pour les édifices dans lesquels on les place, et deviennent le plus souvent une cause d'affliction pour les personnes qui les ont fait exécuter.

ÉDOUARD DIDRON.

ÉGLISE DE PONT-SUR-YONNE

(YONNE)

La coupe longitudinale et l'élévation latérale de l'église de Pont-sur-Yonne ont été publiées dans le treizième volume des « Annales archéologiques, » pages 97 et 165. En mettant au jour le plan et la coupe en travers de cette église remarquable, dont M. Émile Amé avait fourni les dessins, mais pour laquelle il n'avait point donné les devis, comme il l'avait fait pour celle de Pont-Aubert, nous avons recours à l'obligeance de M. Max Quantin, qui connaît si bien les églises du département de l'Yonne pour les avoir toutes décrites.

« La petite ville de Pont-sur-Yonne, située à 12 kilomètres en aval de Sens, sur la rivière de l'Yonne et sur le chemin de fer de Paris à Lyon, dépendait autrefois du chapitre de la cathédrale de Sens.

« Cette riche et puissante compagnie en fit construire la jolie église au XIIIe siècle, suivant le système ogival encore peu développé.

« Le plan forme une croix dite latine, avec chevet circulaire et chapelles carrées sur les transepts en prolongement des bas côtés. Une tour carrée s'élève au pied du bas côté, à droite en entrant, au niveau de la façade principale.

« Longueur dans œuvre : 38^m 90.

« Largeur des trois nefs : 15^m 70.

« La porte, dont l'ébrasement est garni de chaque côté par quatre colonnes à chapiteaux feuillagés qui supportent la voussure formée de plusieurs rangs d'arcs en retraite profilés en boudins, est divisée en deux par un trumeau, qui porte une belle statue de la Vierge, contemporaine de l'église.

« Le tympan est orné de deux arcs lobés, surmontés par une rosace à quatre segments, disposition qui rappelle celle du tympan de la porte centrale de la cathédrale de Sens.

« La nef, flanquée de collatéraux, se compose de trois travées. Une quatrième

travée s'ouvre sur les transepts. Le chœur et le sanctuaire équivalent ensemble à peu près à une travée, et se composent d'une partie droite et d'une partie circulaire percée de cinq ouvertures.

« Comme, à l'époque où l'église de Pont-sur-Yonne fut bâtie, la tradition romaine s'était encore conservée de voûter sur plan carré, mais comme aussi des voûtes d'une grande portée en tous sens auraient exercé une poussée considérable sur leurs points d'appui, l'on a imaginé de diviser chaque travée par un arc-doubleau de renfort, passant par la clef des arcs ogives, et portant sur un pilier intermédiaire. De cette façon, les arcs ogives ou diagonaux sont établis sur plan carré, mais le remplissage de la voûte est porté sur des nervures qui répartissent les poussées sur six points d'appui au lieu de quatre.

« Ce système avait un inconvénient, celui de cacher en partie, derrière les projections des arcs ogives, les fenêtres ouvertes de chaque côté de l'arc-doubleau de renfort, comme on peut le voir sur la coupe longitudinale de l'église de Pont-sur-Yonne. (T. XIII, p. 97.)

« Pour dégager autant que possible ces fenêtres, tout en leur donnant une hauteur suffisante, sans hausser outre mesure le niveau des sommets des arcs-doubleaux et de la clef du croisement des ogives, l'on exhaussa les formerets, ou du moins, car ici il n'y en a point, le sommet des arcs de remplissage entre les arcs ogives et les arcs-doubleaux de renfort. C'est ce qui a nécessité la courbe si prononcée de la ligne de sommet des arcs de remplissage entre les arcs-doubleaux et les arcs ogives, afin qu'il y eût une certaine harmonie entre la hauteur de tous ces remplissages, en même temps que cette courbe leur donnait du « roide » et de la solidité. Plus tard, l'on renonça à ce système, et la voûte d'ogives fut établie sur plan rectangulaire, ce qui eut l'avantage de placer chaque fenêtre au milieu de chaque travée.

« Mais ce système primitif avait cet avantage pittoresque de donner plus de variété aux supports que les nécessités de la construction faisaient alterner de deux en deux : l'un, formé d'un faisceau de huit colonnes, pour recevoir les retombées des différentes nervures, des arcs, du doubleau et des ogives ; l'autre, plus mince, de quatre seulement, pour recevoir les nervures des arcs et du doubleau de renfort.

« Les bas côtés sont naturellement divisés par travées voûtées sur plan carré, l'arc qui porte sur le pilier intermédiaire et qui correspond au doubleau de renfort devenant un arc-doubleau ordinaire.

« L'on reconnaît, sur l'élévation latérale ainsi que sur la coupe transversale, que la naissance des voûtes de la nef étant au niveau des clefs des arcs-dou-

bleaux des bas côtés, ce sont ces arcs-doubleaux et les murettes qui les surmontent, lesquelles sont cachées sous les toits en appentis des bas côtés, qui reçoivent la poussée de ces voûtes et la transmettent sur les contre-forts qui font saillie extérieurement sur les murs latéraux. Ce système, qui supprime les arcs-boutants, semble particulier à la Bourgogne et aux pays environnants, et est aussi celui de l'église de Pont-Aubert.

« Malgré l'élévation donnée aux clefs des remplissages qui s'appuient sur les murs de la nef où sont ouvertes les fenêtres qui l'éclairent, ces fenêtres ont une hauteur très-faible, agrandie à l'intérieur par le plan incliné très-prononcé qui descend jusque sur le cordon qui règne au-dessus des arcs latéraux. Façon ingénieuse de dissimuler la partie cachée par le toit des bas côtés.

« Le chœur n'ayant point de bas côtés, il n'y avait point à se préoccuper de tous ces artifices de construction.

« Les voûtes de remplissage sont portées sur des nervures qui rayonnent d'une clef centrale, et retombent chacune sur une colonne engagée. De plus, elles sont établies sur formerets, ce qui n'existe point dans la nef. Les fenêtres s'ouvrent beaucoup au-dessous de ces arcs. La poussée est contre-boutée à l'extérieur par de puissants contre-forts à redans qui montent jusque sous la corniche.

« Toutes les fenêtres sont en lancette, sans divisions intérieures, étant d'ailleurs de dimensions assez restreintes. Leur ébrasement intérieur est encadré par deux colonnes portant un tore, tandis qu'un chanfrein seul les décore à l'extérieur.

« La tour, qui est d'une sévère élégance, munie sur chacune de ses faces de deux puissants contre-forts qui montent jusque sous la corniche, est percée de deux rangs d'ouvertures géminées seulement. Sa flèche en pierre n'a jamais été exécutée, si elle a dû l'être.

« La pierre de liais et le grès ferrugineux ont été employés dans la construction de cette église élégante et robuste tout ensemble, qui peut servir de type aux architectes modernes dans beaucoup de ses dispositions.

« Max QUANTIN. »

DIDRON

Au moment de clore ce vingt-cinquième volume des « Annales archéologiques », en rendant à notre ami un dernier devoir, nous ne pouvons nous empêcher de reporter nos regards en arrière sur cette œuvre de vingt-quatre années. Le chemin parcouru nous semble une de ces voies antiques bordées de sépulcres ; à chaque pas, nous y rencontrons la mémoire d'un collaborateur disparu, Lassus, Gérente, Verneilh, Didron et bien d'autres. En 1844, nous étions pleins de jeunesse, d'ardeur, d'enthousiasme. Aujourd'hui, les rangs sont éclaircis ; nous restons à peine quelques-uns dont la vie s'épuise ; les études qui nous ont si longtemps passionnés n'obtiennent plus cette faveur qui les accueillait jadis. Ne nous étonnons pas qu'il en soit ainsi après un intervalle de près d'un quart de siècle. Ce nombre d'années, quelque restreint qu'il puisse paraître, ne représente-t-il pas toute la partie vraiment active d'une vie humaine... Grande mortalis ævi spatium.

Le 13 novembre dernier, quelques heures avant le jour, Didron expirait au milieu de ses enfants adoptifs, après une cruelle maladie, on pourrait dire une agonie, qui n'a pas duré moins de deux ans. Au mois d'août 1865, il s'était rendu à Marseille pour conclure l'importante affaire de la vitrerie tout entière de la nouvelle église de Saint-Vincent-de-Paul ; ce fut son dernier voyage. Le choléra dépeuplait alors cette partie de la Provence. Didron revint fatigué, abattu. De graves accidents ne tardèrent pas à se manifester. Trois mois plus tard, on le croyait menacé d'une fin prochaine. Le travail lui devint désormais impossible. Son intelligence ni sa mémoire n'avaient subi aucune atteinte ; quelquefois même, nous l'avons entendu s'exprimer avec toute la vivacité d'autrefois sur ces sujets d'esthétique et de symbolisme qu'il avait affectionnés ; mais sa main se refusait à retracer l'œuvre de ses longues et solitaires méditations. Combien de fois ne l'avons nous pas vu ouvrir, pour le refermer aussitôt avec un douloureux découragement, ce vingt-cinquième

volume des « Annales », dont il considérait l'achèvement comme une dette d'honneur! Peu de jours avant sa mort, il tenta un effort suprême pour en corriger quelques épreuves. Cette occupation, quelque simple qu'elle fût, se trouva encore au-dessus de ses forces. Il savait du moins, et c'était sa consolation, qu'il pouvait compter, pour acquitter ses engagements, sur la fidélité de ses héritiers et sur le dévouement de ses amis. Quelques pages seulement restent aujourd'hui à remplir; nous ne pouvons faire mieux que de les consacrer à sa mémoire. Nous avons pour nous guider les notes qu'il a laissées sur les principales circonstances de sa vie et les nombreux documents, par lui classés, qui forment la base des archives de sa famille.

Didron est né le 13 mars 1806, dans le bourg d'Hautvillers, près de Reims, autrefois célèbre par une antique abbaye de bénédictins. Son père, ancien militaire des armées de la République, était percepteur de la commune; sa mère était fille du notaire du même lieu. Le monastère d'Hautvillers a donné à l'ordre de Saint-Benoît une longue suite d'hommes d'étude et de science. L'église abbatiale, devenue celle de la paroisse, est encore pavée de leurs épitaphes. Le climat, le sol de la patrie exercent une action secrète sur le développement physique et intellectuel de l'homme. Ce coin de terre avait-il le privilége de produire des constitutions énergiques et laborieuses? A défaut d'une influence de cette nature, le souvenir des travaux de l'illustre dom Ruinart et de ses compagnons, les traditions de l'abbaye qui remontaient aux premiers âges de notre histoire, auraient suffi pour déterminer chez un enfant d'un caractère sérieux et réfléchi une tendance aux recherches archéologiques.

Les parents de Didron prirent soin de lui faire commencer ses études classiques. En 1820, il achevait sa sixième au petit séminaire de Meaux, en obtenant un prix de mémoire et un autre prix équivalant à plusieurs accessits. Il continua ses classes au petit séminaire de Reims. D'après le témoignage d'un de ses anciens maîtres, il ne cessa de se faire remarquer par sa constante application au travail, par la sûreté de son jugement, par la vivacité de son intelligence et par une gravité qui n'était pas de son âge. De la maison où s'écoulaient les premières années de sa jeunesse, il voyait monter dans les airs les deux tours à la fois élégantes et majestueuses de l'église du sacre des rois. Une promenade, une fête, une cérémonie le ramenait sans cesse au pied du splendide portail de la cathédrale, et, comme il nous l'a souvent raconté lui-même, son esprit s'exerçait dès lors à découvrir le sens caché sous ces figures de pierre, qui forment à l'auguste basilique un immense et vivant cortége. Au moment où il terminait ses études, en 1826, un voyage à Paris fut la récompense du zèle qu'il avait mis à remplir les fonctions d'un professeur absent.

Arrivé dans la capitale, la mémoire toute remplie de l'histoire politique et littéraire de notre pays, il ne pouvait se lasser de rechercher les demeures des hommes illustres et les monuments qui rappelaient quelque grand souvenir.

Ses études grecques et latines se perfectionnèrent à Paris. Pour subvenir aux dépenses de son séjour en cette ville, il se plaça comme professeur d'histoire dans une maison d'éducation. Ses moments de loisir étaient employés à suivre des cours de droit, de médecine, d'histoire naturelle. Ce fut alors que la lecture de la « Notre-Dame de Paris », de Victor Hugo, détermina sa vocation pour l'étude de l'archéologie nationale, qui devait faire le charme et l'honneur de tout le reste de sa vie. Il y apporta toute l'énergie de son caractère, toute la force de son intelligence, et cette patience infatigable qui triomphe de toutes les difficultés. Ce que le poëte avait esquissé à grands traits, Didron se proposa de l'analyser jusque dans les détails les plus intimes. En voyant venir à lui un pareil disciple, plein d'une foi ardente, l'auteur de « Notre-Dame » pût reconnaître avec un juste orgueil, ainsi qu'il l'écrivait un peu plus tard en tête d'une des éditions de son épopée, qu'il avait réussi à ouvrir des « perspectives vraies sur l'art du Moyen-Age, sur cet art merveilleux jusqu'à présent inconnu des uns, et, ce qui est pis encore, méconnu des autres ». Didron désira connaître l'homme illustre qui lui faisait voir un horizon nouveau. Dès 1829, il était admis et apprécié dans la maison du poëte, devenue alors le rendez-vous de tout ce qu'il y avait de plus éminent à Paris dans les arts et dans la littérature. Il y trouva ce qu'on peut souhaiter de plus utile à la jeunesse, des encouragements affectueux et des conseils excellents. Son hôte n'eut pas de peine à le convaincre de la nécessité de voir les monuments et de les comparer entre eux. On lui proposa comme premier élément d'étude un voyage en Normandie, cette riche et puissante province, dont la capitale est à elle seule un musée tout peuplé de chefs-d'œuvre.

Didron s'était préparé à son premier voyage archéologique par de longues recherches. Il avait compulsé avec une infatigable ardeur les légendes et les actes des saints, l'immense recueil des Bollandistes, les œuvres des Mabillon, des Montfaucon, des Ruinart. Il s'aperçut bientôt que ces hommes, qui possédaient à un si haut degré la science et l'intelligence des chartes, des manuscrits, des inscriptions, s'étaient occupés des monuments bien plus au point de vue de l'histoire qu'à celui de l'art, et qu'ils n'avaient aucune règle certaine pour discerner les œuvres bâties, peintes ou sculptées des différents siècles de l'ère chrétienne. L'abbé Lebeuf, seul, dans son « Histoire de la ville et du diocèse de Paris » procédait avec méthode et faisait, avec une singulière sagacité.

la part de chacune des grandes époques du Moyen-Age. C'est justice de reconnaître que ce savant avait même entrevu les principes de symbolisme qui présidaient à la construction ou à la décoration des églises. Il n'en restait pas moins à entreprendre pour l'archéologie ce qui a été fait, presque sous nos yeux, depuis le commencement de ce siècle, pour les progrès de la physique, de la chimie, de l'anatomie comparée, de la géologie. Il fallait constituer les principes, au prix d'une longue et opiniâtre analyse, pour arriver graduellement à une suite de déductions logiques qui formeraient la géométrie de cette science toute nouvelle. Didron ne recula pas devant cette tâche dont la difficulté même était un attrait pour lui. La connaissance des textes sacrés, la précision de certaines notions théologiques qu'il avait puisées dans les entretiens des maîtres de son enfance, lui furent d'un grand secours. N'avons-nous pas vu un des écrivains célèbres de nos jours tomber, faute de notions de ce genre, dans cette erreur étrange de confondre l'Immaculée Conception de la Vierge avec la Conception surnaturelle de Jésus-Christ?

Didron s'était mis à l'œuvre sans autre intention que de faire de l'archéologie et d'entreprendre sur l'époque chrétienne le même travail que tant de savants illustres avaient accompli pour l'Antiquité. Dès les premiers instants, il se sentit appelé à remplir une mission plus grande à la fois et plus patriotique. A l'apogée du Moyen-Age, le XIIIe siècle lui apparaissait, non plus comme une ère de ténèbres et d'ignorance, mais comme une des périodes qui faisaient le plus d'honneur à l'humanité. L'Université de Paris se montrait à lui comme un foyer où l'Europe entière venait alors chercher la lumière, et il reconnaissait avec étonnement que, dès le temps de saint Louis, la langue française n'exerçait pas moins d'empire qu'elle n'en obtint cinq siècles plus tard. Aux yeux du vulgaire, l'art gothique passait tout au plus pour une aventureuse et brillante fantaisie; Didron résolut d'établir qu'il était le fruit des combinaisons les plus savantes, et que jamais architectes n'avaient surpassé ceux du Moyen-Age, soit pour la grandeur des conceptions, soit pour la sûreté de l'exécution matérielle. On s'était persuadé, sur la foi de je ne sais quelles traditions, que la patrie de cet art était placée bien au delà du Rhin; on voulait voir dans les chapiteaux de ses colonnes et dans les nervures de ses voûtes autant de souvenirs des sombres forêts de la Germanie qui avaient abrité son berceau. Didron a retrouvé son acte de naissance sur les bords de la Seine, au cœur de la France, et ce n'est certes pas pour notre pays un vain titre de gloire. Le XVIIIe siècle s'était montré systématiquement ingrat envers le christianisme, qui nous a tous plus ou moins façonnés à son image, quoi que nous en puissions dire, et envers la vieille France, dont nous aurions

mauvaise grâce à répudier l'héritage. C'est une belle et généreuse pensée d'avoir remis au jour le texte oblitéré de nos titres de noblesse et d'avoir compris qu'on prépare d'autant mieux l'avenir qu'on prend pour base un passé plus digne de respect. Tout en se livrant à des études d'un ordre aussi élevé, Didron trouvait encore le temps de se faire recevoir licencié ès lettres, et même il s'occupa un peu de politique. Il prit part à un concours ouvert par la « Revue de Paris » sur cette question : « Influence de la Charte sur les mœurs et des mœurs sur la Charte. » Son mémoire fut compris au nombre des travaux couronnés. Didron avait pris pour épigraphe cette maxime à laquelle il est demeuré constamment fidèle, et qui était le symbole de sa foi politique : « La liberté est bonne à tout. » Quand on parle aujourd'hui de ces choses, ne semble-t-il pas qu'on sorte de la caverne des Sept-Dormants?

L'émotion causée par la révolution de 1830 était à peine apaisée que Didron parcourait à pied toute la Normandie. Il prit dès lors l'habitude, qu'on ne saurait trop recommander aux voyageurs qui veulent sérieusement s'instruire, de prendre ses notes sur place, en face des monuments, et de ne jamais confier à de fugitifs souvenirs ce qu'il pouvait immédiatement fixer au moyen de l'écriture. Les cahiers qu'il a laissés en grand nombre attestent une patience et un ordre vraiment merveilleux. Lorsqu'il arrivait devant une de ces riches basiliques normandes, si abondantes en sculptures, en vitraux, en détails d'ornementation, il commençait par le portail et finissait par l'abside, sans se laisser distraire chemin faisant par aucun des incidents qui se rencontraient sur son passage. Aussi, pour mettre à profit les notes de ses voyages, n'aurait-on à prendre d'autre soin que celui de compléter çà et là quelques phrases ou de les régulariser. Le fondateur des « Annales » pourra donc demeurer présent longtemps encore dans la continuation de son œuvre. Les carnets de ses voyages en Grèce, en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, en Italie, en Espagne, ne sont pas épuisés, et ceux où il a consigné ses observations sur la plupart des provinces de notre pays contiennent certainement la matière de plusieurs volumes. Nous qui l'avons souvent accompagné, nous pouvons dire que jamais il n'a fait une excursion, même de pur agrément, d'où il n'ait rapporté quelque notion utile, quelque observation ingénieuse. Quel immense travail représente une vie tout entière ainsi employée!

Le ministère de l'instruction publique avait alors été confié à cet homme éminent, dont la noble vieillesse se poursuit aujourd'hui entourée de la vénération de tous ceux qui savent encore apprécier la vertu et le talent. Le nom de M. Guizot nous rappelle, au bout de quarante ans, les meilleures émotions de nos jeunes années. Du haut de sa chaire de Sorbonne, il nous

avait appris à voir dans les annales du passé autre chose qu'une nomenclature de faits plus ou moins affligeants pour l'humanité ; il nous montrait, à travers les âges, le travail lent, mais continu, de la civilisation, et nous imprimait au cœur cette tolérance politique et religieuse qui, à défaut de sentiments plus virils, fait l'honneur de notre temps. Auprès d'un ministre de ce caractère, la valeur personnelle de l'homme était la recommandation la plus puissante. Didron lui présenta un rapport sur l'étude de l'archéologie nationale. Le ministre s'occupait, en ce moment même, de la formation des comités historiques; il n'hésita pas à choisir Didron pour en être le secrétaire. Un arrêté du 13 janvier 1835 décida qu'il serait établi, près du ministère de l'instruction publique, un comité chargé de concourir, sous la direction du ministre, à la surveillance et à la direction des travaux entrepris sous les auspices du gouvernement sur l'histoire de la philosophie, de la littérature, des sciences et des arts dans notre pays. La première réunion eut lieu le 18 janvier, dans le cabinet du ministre. Au mois de mars, Didron était officiellement informé que ses obligations de secrétaire du comité institué pour la publication des monuments inédits de notre histoire consistaient, non-seulement à rédiger les procès-verbaux des séances, mais aussi à préparer la correspondance relative aux travaux du comité, en ce qui concernait les beaux-arts, à faire au ministre un rapport spécial sur chacune des questions que pourrait susciter cette correspondance, et à lui soumettre chaque mois une note détaillée sur la situation des travaux. Dès la fin de la même année, on avait reconnu l'utilité d'un comité spécial des arts et monuments. Deux ans plus tard, le comte de Salvandy, par son arrêté du 18 décembre 1837, déterminait ainsi les attributions du nouveau comité :

« Le Comité historique des Arts et Monuments recherche et publie tous les « documents inédits relatifs à l'histoire des arts chez les Français ; il fait « connaître tous les monuments d'art en France, dans tous les genres : monu- « ments religieux, militaires et civils; il fait dessiner et graver, pour les « conserver à l'avenir, les œuvres remarquables d'architecture, de peinture, « de sculpture en pierre, en marbre, en bois; il donne des instructions sur la « conservation matérielle des ruines, statues, tours, chapelles, cathédrales, « qui intéressent la religion, l'art ou l'histoire.

« Le Comité assiste l'Académie des Beaux-arts, sur le vœu et d'après les « instructions de l'Académie, dans tous les travaux qui ont pour objet l'histoire « artistique de la France. »

C'était un grand et beau programme. L'exécution en fut confiée à MM. Barre, Victor Hugo, Ampère, Albert Lenoir, Mérimée, Vitet, Leprevost, Lenormant,

Vatout, Ary Scheffer, du Sommerard, Delécluse, le comte de Montalembert, le comte de Bastard, le baron Taylor, Texier, le comte Léon de Laborde, avec le comte de Gasparin pour président et Didron pour secrétaire. La création du Comité donna aussitôt une impulsion extraordinaire aux recherches archéologiques dans toute l'étendue de la France. Les sociétés savantes, aujourd'hui si nombreuses, étaient alors clair-semées dans nos départements. Les villes les plus importantes, les anciennes capitales de province, avaient à peu près seules le privilége d'en posséder. Les mémoires, les documents, les notes affluèrent de toutes parts vers le Comité. C'était lui qu'on venait consulter sur l'opportunité de la restauration d'un édifice, sur les moyens de l'exécuter sans altérer le style primitif de l'architecture, sur le développement des musées locaux, sur l'organisation de l'enseignement archéologique, sur l'interprétation des monuments épigraphiques ou des figures symboliques qui couvrent les chapiteaux des cloîtres ou les façades des églises. A toutes ces questions diverses il fallait des réponses catégoriques, et c'était au secrétaire qu'incombait la tâche de les donner au nom du Comité.

Le code archéologique se formulait peu à peu dans les séances du Comité, ainsi que le code Napoléon s'était élaboré, au commencement du siècle, dans les séances du Conseil d'État. La publicité de ces débats scientifiques était réclamée de toutes parts. Ce ne fut cependant qu'en 1843 que les procès-verbaux des séances commencèrent à paraître sous le titre de « Bulletin archéologique ». La rédaction des quatre premiers volumes appartient complétement à Didron, et nous ne craignons pas de dire que ce sont, en leur genre, de véritables chefs-d'œuvre. Les discussions s'y trouvent présentées avec une verve, une animation qui leur donnent encore, au bout de trente ans, tout l'intérêt de l'actualité; les points de doctrine y sont élucidés avec une autorité dont la valeur n'a pas encore failli. Cette première série contient deux rapports remarquables sur les travaux des sessions de 1838 et de 1839 et la suite des procès-verbaux des séances du 29 janvier 1840 au 17 juin 1848. Une seconde série, composée aussi de quatre volumes, s'étend jusqu'au mois de janvier 1852; mais les procès-verbaux n'y occupent plus qu'une place très-restreinte, et la majeure partie de chaque volume est affectée à la publication des documents transmis par les correspondants du Comité. Quelques mois plus tard, le Comité subissait le contre-coup des événements politiques de ce temps. Le nom de Didron disparaissait de la liste de ses membres. On ne lui tint compte ni de son mérite ni de son dévouement. Son âme était trop virilement trempée pour ne pas supporter avec courage une disgrâce imméritée. Ne pouvait-il pas d'ailleurs s'en consoler quand il voyait sortir en même temps d'une com-

pagnie dont ils faisaient aussi la gloire, MM. de Montalembert et de Lasteyrie, ses collègues de quelques années, devenus ses amis à toujours.

Pour reprendre la suite des travaux accomplis par Didron pendant l'exercice de ses fonctions de secrétaire du Comité, il nous faut maintenant remonter à quelques années en arrière. En 1836, dans l'intervalle de deux sessions, il employait six mois à visiter le centre et tous les départements méridionaux de la France. L'année suivante, il commençait, par ordre du ministre de l'instruction publique, un immense travail descriptif sur la cathédrale de Chartres. La monographie de cet admirable monument devait servir de type aux publications du même genre qui pourraient être successivement mises à l'étude. Lassus fut chargé d'exécuter tous les dessins d'architecture et d'ornementation, de lever les plans, de donner les coupes et les élévations; M. Amaury Duval de dessiner toute la statuaire; Didron de décrire le monument dans son état actuel et dans son passé, de photographier par la parole toutes les pierres, l'une après l'autre, toutes les statues, toutes les figures peintes sur le verre ou sur les murailles, toutes les formes variées que la sculpture imprime à la matière en lui donnant ce caractère et ce style qui accusent une époque, un siècle, une année. Le ministre, M. de Salvandy, se réservait d'écrire l'histoire de la cathédrale, de redire ses origines, ses vicissitudes, la vie des personnages qui l'ont pour ainsi dire habitée, celle des évêques qui l'ont ornée, agrandie, modifiée; en un mot, de la faire revivre dans toute sa gloire. Ce magnifique programme n'a pu être rempli. La révolution de 1848 d'abord, et, un peu plus tard, la mort de Lassus, en ont arrêté l'exécution. Au bout de trente ans, on vient de compléter un atlas de 72 planches, assurément très-remarquables, mais qui ne forment que la moindre partie de la collection dont le ministre s'était proposé de faire un véritable monument. Le texte s'est aussi réduit à une explication sommaire des planches à laquelle M. Paul Durand met en ce moment la dernière main.

Un premier séjour à Chartres, en compagnie de Lassus et de M. Amaury Duval, avait laissé à Didron des souvenirs pleins de charme. Ce fut là certainement un des épisodes les plus heureux de sa vie. Préparé au travail qui venait de lui être confié par une étude importante sur Notre-Dame de Paris, publiée alors dans la « Revue de Paris » à peu près introuvable aujourd'hui, il entreprit sans hésitation cette tâche prodigieuse de décrire, de nommer, d'expliquer les quatre mille statues en pierre et les cinq mille personnages des vitraux de la cathédrale de Chartres. Un rapport, adressé au ministre et inséré au « Moniteur », contient le récit détaillé des opérations de sa première campagne. La découverte à laquelle il attachait peut-être le plus de prix et dont il se plaisait à

faire ressortir le mérite, était celle de la « Liberté » sculptée au portail septentrional, au premier rang des Vertus politiques, dans une fière et triomphante attitude, portant sur son écusson deux couronnes royales. Didron nous apprend lui-même comment il trouva dans « l'Encyclopédie » composée par Vincent de Beauvais, au XIIIe siècle, le fil conducteur qui devait le guider au milieu de ce labyrinthe où personne n'avait songé à s'engager avant lui. Rien de plus logique à la fois et de plus simple que le système suivi dans l'ornementation peinte ou sculptée de la cathédrale; la difficulté consistait à en surprendre le secret. Chaque personnage est à son rang, suivant l'expression de Didron, aussi bien qu'un soldat dans une armée. Les antiquaires qui nous ont précédés avaient peuplé les porches de rois mérovingiens, de comtes ou d'évêques de Chartres. Il faut voir avec quelle verve Didron fait justice de cette erreur dont les conséquences ont été déplorables pour nos collections de figures historiques. L'abbé Lebeuf avait pressenti que les personnages représentés dans nos églises appartenaient presque tous à l'Ancien ou au Nouveau Testament; Didron a fait de ce point de doctrine un dogme archéologique désormais à l'abri de toute contestation. Les iconoclastes de 1793 auraient sans doute moins brisé de statues si Didron se fût rencontré là pour leur démontrer que leur fureur, dirigée contre quelque empereur carlovingien ou quelque despote capétien, s'exerçait en réalité sur un David ou un Salomon qui n'avaient rien à démêler avec la République une et indivisible.

Le travail de Didron sur la cathédrale de Chartres existe tout entier dans ses cahiers de notes. Il en a extrait, pour la publier dans les « Annales archéologiques », une étude complète sur les six jours de la création.

Le Comité des Arts et Monuments avait demandé, en même temps, à son secrétaire la statistique archéologique de l'arrondissement de Reims, afin de la présenter à ses correspondants comme un modèle à suivre pour les travaux qu'on attendait de leur dévouement à la science. Le savant professeur Varin et M. Hippolyte Durand, alors architecte de la ville de Reims, étaient adjoints à Didron comme collaborateurs, le premier pour les recherches qui tenaient plus spécialement à l'histoire, le second pour la partie technique et graphique de l'œuvre. Quelques mois s'étaient à peine écoulés que Didron avait déjà parcouru, le plus souvent à pied, toutes les communes dont l'exploration lui était attribuée. Ce travail considérable est resté en manuscrit. Les beaux projets ne coûtent rien à l'administration de notre pays; la persévérance nous fait défaut quand il s'agit de les mener à bonne fin. Les recherches de Didron sur les artistes français du Moyen-Age n'ont pas obtenu un meilleur succès, et cependant quelle série de documents inappréciables n'aurait-on pas trouvée

dans ces volumes qui devaient contenir tout un ensemble de textes anciens sur les arts et les renseignements inédits adressés de tous côtés au Comité, pour élever à nos architectes, à nos sculpteurs, à nos peintres, un monument semblable à celui que Vasari a consacré aux artistes de l'Italie!

Depuis longtemps, Didron cherchait une occasion d'ouvrir un cours public pour la propagation de ses doctrines. Vers le milieu de l'année 1838, sur l'avis du Comité des Arts et Monuments, le ministre de l'instruction publique autorisa Didron et M. Albert Lenoir à professer dans une des salles de la Bibliothèque royale, l'un l'iconographie, l'autre l'architecture, dans leurs rapports avec l'archéologie du Moyen-Age. Les leçons des deux maîtres furent suivies avec un empressement extraordinaire. La salle ne suffisait pas à contenir tous ceux qui accouraient pour les entendre. M. Lenoir exposait les modifications successives introduites dans l'architecture, en Orient, par l'Église byzantine, en Occident, par l'Église latine. Didron nous initiait aux mystères du symbolisme et nous expliquait l'enchaînement merveilleux de toutes les parties qui composent l'ornementation des cathédrales. Cette même encyclopédie de Vincent de Beauvais, qui avait servi de base à son travail sur la cathédrale de Chartres, fournissait à son enseignement un texte qu'il commentait avec une singulière sagacité. Les écrits et les leçons de Didron nous avaient inspiré un vif désir de le connaître plus intimement. Ce fut à la suite d'une des séances de son cours que prit commencement entre nous cette affection réciproque qui a été une des meilleures joies de ma vie, et que la mort, je le veux espérer, aura interrompue seulement pour quelques jours. Didron donna encore cinq leçons, en 1843, pendant les mois de mai et de juin. Nous avons souvent regretté que son cours n'ait pas été recueilli et publié. Les notes que nous avions prises sous sa dictée se sont malheureusement perdues.

M. de Salvandy voulut récompenser le zèle infatigable de Didron, en lui conférant le titre de sous-bibliothécaire au département des manuscrits de la Bibliothèque du roi, avec la mission de procéder au récolement et au catalogue des peintures, dessins et miniatures qui les décorent. La Bibliothèque possède, personne ne l'ignore, une suite de chefs-d'œuvre en ce genre exécutés par les artistes les plus habiles de chaque siècle, depuis l'époque carlovingienne jusqu'au règne de Louis XIV. Rédigé par Didron, le catalogue eût été vraiment digne de cette merveilleuse collection. La nomination de notre ami se rattachait à un système de réorganisation générale qui rencontra d'insurmontables résistances. L'autorité ministérielle vint se briser contre l'omnipotence des conservateurs. Didron ne fut jamais installé; mais sa nomination nous a du moins valu un excellent mémoire, où il a développé ses idées sur l'impor-

tance des manuscrits à miniatures pour l'art, pour l'histoire, pour l'iconographie réelle ou symbolique, sur leur classement et sur les précautions à prendre pour en prolonger indéfiniment l'existence. Si Didron avait réussi à se faire mettre en possession de fonctions si bien appropriées à la direction de ses études, il aurait rendu, nous ne pouvons en douter, d'éminents services, et nous posséderions depuis longtemps l'inventaire complet des peintures qui remplissent nos bibles, nos évangéliaires, nos romans, nos légendes, nos bestiaires; mais le temps lui aurait manqué pour fonder ses « Annales archéologiques, » sa librairie, sa manufacture de vitraux. Nous ne pouvons donc regretter un insuccès qui a déterminé Didron à chercher sa voie en dehors d'une position officielle.

Pour continuer et pour compléter ses travaux sur les monuments chrétiens de l'Occident, Didron pensait qu'il était indispensable de voir les monuments chrétiens de l'Europe orientale, d'étudier la religion grecque à sa source, dans son architecture, sa sculpture, sa peinture et sa liturgie. La Grèce n'avait pas encore été explorée sous ce rapport. Les voyageurs, qui en avaient examiné avec le plus de soin les monuments antiques, étaient passés au pied des monuments de l'art byzantin pour ainsi dire sans les voir. Pendant les six derniers mois de 1839, Didron visita la Grèce et la Turquie d'Europe ; il étudia les monuments chrétiens de la Morée, de l'Attique, de la Livadie, des îles d'Eubée et de Salamine, de la Thessalie, de la Macédoine, de Constantinople. Son attention se porta principalement sur les monastères des Météores et du Mont-Athos. A son retour en France, ses bagages étaient réduits à rien et ses ressources épuisées; mais il revenait riche de 163 dessins archéologiques, de 110 feuilles d'estampages d'après des sculptures, des ciselures ou des inscriptions, de 12 échantillons de manuscrits grecs palimpsestes, et de trois cahiers manuscrits de musique grecque ancienne. Ce fut aussi pendant son séjour au Mont-Athos qu'il prit, avec le concours des autorités locales, les dispositions nécessaires pour obtenir une copie de ce « Guide de la peinture » qui sert encore de canon aux artistes byzantins pour la décoration des églises, des cloîtres et des principaux édifices renfermés dans l'enceinte des monastères. Il a eu soin de faire lui-même l'histoire de l'acquisition de ce singulier manuscrit (« Annales archéologiques, » t. II, p. 36). Didron n'a publié dans les « Annales » qu'une partie de son voyage en Grèce. Les notes qu'il a laissées pourraient fournir encore, en grand nombre, des articles non moins dignes d'intérêt que ceux qui ont déjà paru. Personne mieux que lui n'a fait connaître l'organisation et les monuments de cette étrange république chrétienne du Mont-Athos, dont l'existence à travers les siècles, au milieu

des vicissitudes les plus menaçantes, est à elle seule quelque chose de prodigieux. Ne nous semble-t-il pas que nous l'avons accompagné dans ces demeures mystérieuses qui tiennent à la fois du monastère et de la forteresse, et que nous faisions avec lui l'ascension des Météores, où le moine passe sa vie entre le ciel et la terre, comme saint Siméon sur sa colonne? Une corde et un tourniquet rattachent seuls au monde les habitants de ces aiguilles de pierre. Didron rapporta des rives du Bosphore et des côtes de l'Archipel l'explication de certains rites, de certaines observances, de certaines traditions symboliques, transmis par l'Église orientale à sa sœur cadette l'Église latine. L'iconographie byzantine, demeurée fidèle aux prescriptions d'un code dont les formules n'ont pas varié depuis une longue suite de siècles, vint éclairer d'un jour nouveau celle de nos cathédrales. Pour ne citer qu'un exemple, nous rappellerons que ce furent des peintres grecs qui expliquèrent à Didron cet admirable sujet de la « Divine Liturgie » où le Christ, pontife suprême, s'offre lui-même à son Père, assisté d'un chœur d'anges qui lui présentent les vases et les instruments du sacrifice eucharistique.

D'autres voyages suivirent, à divers intervalles, celui dont nous venons d'indiquer sommairement les principales circonstances. Didron explora une partie de l'Allemagne, en 1843 ; l'Angleterre, en 1846 ; l'Espagne, en 1848 ; puis, de 1848 à 1858, la Belgique, la Hollande, la Suisse et l'Italie. Le voyage d'Allemagne fut publié en plusieurs feuilletons dans « l'Univers. » Les « Annales archéologiques » ont rendu compte des autres, en totalité ou en partie. Le voyage d'Italie ne fut pas moins fécond en résultats que celui d'Orient. Ce beau pays n'était guère mieux connu que la Grèce.

Les devanciers de Didron s'étaient uniquement préoccupés, pour la plupart, des monuments de l'Antiquité classique ou de la Renaissance. Nous avions été frappé, en 1846, de la quantité de monuments du Moyen-Age, plus ou moins remaniés, qui existent encore à Pise, à Florence, à Rome ; mais nous avions dû remettre à une époque plus favorable, qui ne se présentera jamais sans doute, une exploration plus complète. Didron se mit en route avec la résolution de rechercher avant tout l'influence que le XIIIe siècle, si grand pour la Papauté comme pour l'Europe entière, devait avoir exercée sur l'art italien.

L'art de cette époque ne se présente pas en Italie avec les mêmes caractères qu'en France, en Angleterre, ou en Allemagne ; mais, si les dissemblances sont nombreuses et considérables, il n'est cependant pas difficile de retrouver les traits principaux d'une communauté d'origine et d'inspiration. Les lecteurs des « Annales » n'ont assurément pas oublié la description

féerique donnée par Didron des édifices les plus importants et du palais municipal de Sienne, cette cité merveilleuse qui semble sortie d'hier des mains du Moyen-Age. Les créations les plus fantastiques de nos peintres de décorations d'opéra n'ont jamais mis en scène un ensemble à la fois plus beau et plus pittoresque. A Rome, la ville des grands pontifes se révéla tout entière à Didron telle que le XIII[e] siècle l'avait faite, avec ses tours innombrables incrustées de faïences aux mille couleurs, ses cloîtres aux colonnes de marbre enrubannées d'or et d'émaux, ses façades et ses absides resplendissantes de l'incomparable éclat des mosaïques. A Venise, à Vérone, l'iconographie du Moyen-Age, avec son symbolisme le plus raffiné, lui apparut peinte à fresque ou sculptée en marbre. Tandis qu'il écrivait en présence de ces vieux témoins d'un glorieux passé, son neveu préparait les dessins qui devaient illustrer le texte, et dont notre public a pu apprécier plus d'une fois tout le mérite. A la suite de son voyage, Didron fit exécuter le moulage complet du chandelier de Milan, ce chef-d'œuvre de composition, de fonte et de ciselure, dont la place nous semblait marquée à notre École des beaux-arts, entre la chaire de Pise et les portes de Florence, et que nous aurons peut-être bientôt le regret de voir passer en des mains étrangères. La France, qui le croirait? ne se trouve pas assez riche pour se réserver d'aussi précieux modèles.

Nous n'avons pas cru devoir interrompre la série des voyages de Didron, en classant, à la date qui lui appartient, la fondation des « Annales Archéologiques. » Tous ses amis le sollicitaient, depuis bien des années, de se mettre à la tête d'une publication périodique, qui lui offrirait le moyen le plus puissant de propager ses doctrines. Il se rendit enfin à nos instances. Les « Annales » commencèrent avec l'année 1844. Pour garantir contre toute fortune contraire les premiers temps de leur existence, Didron s'était assuré du concours de quelques personnes dévouées, qui auraient couvert, en cas de besoin, les frais matériels de l'œuvre. Didron ne possédait point les capitaux nécessaires à la création d'une entreprise de cette nature, et cependant il n'eut point à recourir à la ressource extraordinaire qu'il s'était ménagée. Les « Annales » furent accueillies, dès le principe, avec une telle faveur qu'elles se suffirent à elles-mêmes, sans avoir autre chose à demander que la collaboration désintéressée de tous ceux qui avaient si longtemps insisté auprès de Didron pour qu'il consentît à diriger et à concentrer leurs efforts. Les vingt-quatre volumes, publiés de 1844 à 1865, sont là pour témoigner du soin apporté à la correction des textes, à la beauté des caractères, au choix et à l'exécution des planches. Cette œuvre occupera, nous en avons la convic-

tion, le rang le plus honorable parmi les publications de notre époque et de notre pays. Nous espérons qu'un volume de tables des matières viendra, un jour, compléter la première série de cette magnifique encyclopédie des arts du Moyen-Age. Le contingent personnel de Didron représente, au moins, la moitié de l'ensemble. Nous citerons, parmi ses articles les plus importants, les récits de ses voyages, l'iconographie des monuments religieux et des édifices civils, les recherches sur la musique, sur les artistes, sur les signes lapidaires, les dissertations sur le symbolisme, la description du chandelier de Milan et celle des œuvres les plus remarquables de l'orfévrerie religieuse, la mise en scène des triomphes allégoriques chantés par Dante et par Pétrarque.

Les derniers travaux considérables qu'il ait produits sont une description des sculptures de l'église de Notre-Dame-de-l'Épine et une explication du vitrail de la cathédrale de Chartres où figure la légende de Charlemagne et de Roland.

La publication de l'iconographie des personnes divines, sous le nom d' « Histoire de Dieu », précéda de quelques mois l'apparition des « Annales ». Ce volume devait ouvrir une série spéciale d'instructions, adressées par le Comité des Arts et Monuments à ses correspondants. L'histoire des anges et celle des démons, déjà préparées, n'ont pas été imprimées. Celle des principaux saints et de leurs attributs aurait suivi un peu plus tard. Le premier volume de cette iconographie chrétienne obtint un rare succès. Le style, simple et grave, est digne du sujet. Les recherches dont ce livre n'est que le résumé attestent un travail immense. De nombreuses gravures sur bois reproduisent les types les plus caractéristiques, d'après des sculptures ou des peintures de toutes les époques du Moyen-Age. L'histoire des hiérarchies célestes se serait présentée sous les formes les plus suaves et les plus gracieuses; mais c'est surtout dans l'histoire du Diable que Didron se serait trouvé à l'aise pour déployer toute sa verve et toute son imagination. Le sublime, le terrible et le grotesque se devaient rencontrer, comme dans un drame de Shakespeare, dans l'histoire des représentations et des opérations démoniaques.

Nous avons dit comment le « Guide de la Peinture » des artistes byzantins était venu en la possession de Didron. La traduction de ce manuscrit, accompagnée de notes qui forment un traité d'iconographie grecque et latine, le plus complet qu'on possède encore, fut publiée en 1845, sous le titre de « Manuel d'iconographie chrétienne ». C'est une espèce d'abrégé, de sommaire, du grand ouvrage qui s'était annoncé d'une manière si brillante par l' « Histoire de Dieu ».

Il ne serait pas facile, aujourd'hui, de réunir les articles, on peut dire

innombrables, publiés par Didron dans les journaux ou dans les revues, sur toutes les questions qui pouvaient intéresser l'archéologie. Et cependant c'est surtout dans ces luttes quotidiennes que les âmes ardentes comme la sienne déploient toute l'énergie de leurs convictions. Pour ne citer qu'une seule des feuilles avec lesquelles Didron se trouva le plus en relation durant la première période de sa vie, l'« Univers » apportait alors chaque matin à ses lecteurs, sous la signature de notre ami, soit une étude instructive, soit une protestation vigoureuse, soit encore une appréciation magistrale des œuvres de l'art contemporain. Didron s'était constitué le redresseur des torts dont l'archéologie avait été si longtemps victime. Les fonctions qu'on se donne à soi-même sont toujours les mieux remplies. Aussi ne laissait-il point passer une découverte sans la signaler, un acte de vandalisme sans le flétrir, une restauration inintelligente sans la dénoncer.

Pour favoriser dans l'exécution des œuvres, dont plus d'une fois il leur traça le plan, ses amis et ses collaborateurs, Didron fonda, en 1845, sa librairie archéologique. Son frère Victor, jusque-là étranger aux études de cette nature, mais doué d'une remarquable intelligence et d'une invincible persévérance, prit en mains la gestion du nouvel établissement. Commencée dans une modeste chambre, et riche à peine de quelques volumes, la librairie eut bientôt conquis une légitime notoriété. Des livres excellents vinrent se placer sous le patronage de son fondateur, tels que les chants de la Sainte-Chapelle et la collection des chants liturgiques de M. Félix Clément, les travaux de Félix de Verneilh sur la cathédrale de Cologne et sur l'architecture byzantine, l'Architecture civile et domestique de MM. Verdier et Cattois, l'Histoire de l'harmonie au Moyen-Age, par M. de Coussemaker, les études de M. Labarte sur l'histoire de l'Art et de l'Industrie.

Didron s'était tenu jusqu'alors dans les régions de la théorie pure; il pensa que le moment était venu de mettre lui-même en pratique ce qu'il enseignait aux autres depuis longues années. Il ne se dissimulait pas combien était redoutable cette épreuve qui le faisait descendre de sa chaire doctrinale pour comparaître à son tour devant le tribunal de la critique. Ce fut dans une ancienne et pittoresque maison de la rue Hautefeuille, aujourd'hui disparue, qu'il fonda en 1849, au sortir d'une révolution, sa manufacture de vitraux. Cette vieille construction lui plaisait singulièrement, avec sa tourelle angulaire, son escalier monumental, ses combles à plombs historiés, son vaste et tranquille jardin où s'élevèrent les premiers fourneaux de la fabrique nouvelle. Les commandes affluèrent dès le commencement. On savait bien qu'en s'adressant à Didron il y avait certitude d'obtenir, non-seulement des vitraux irréprochables sous

le rapport du style et de la fabrication, mais aussi des compositions tout imprégnées des traditions du Moyen-Age, où la poésie et la théologie concouraient pour traduire, sous une forme sensible, les mystères les plus sublimes de la foi. Bientôt les ateliers de la rue Hautefeuille se trouvèrent insuffisants, et l'établissement fut transféré dans le vaste local qu'il occupe encore dans la rue Saint-Dominique. On peut lire, à la fin du tome X des « Annales », le manifeste par lequel Didron annonçait à ses amis sa résolution de devenir artiste et fabricant. Nous n'entreprendrons pas de donner ici la nomenclature de toutes les œuvres dont il a enrichi les églises et les châteaux. Nous devrons nous borner à mentionner les plus considérables, celles qui nous ont le plus vivement frappé, soit par l'excellence de l'exécution, soit par l'originalité du sujet.

Commençons par les cathédrales, sans suivre l'ordre des dates de fabrication. L'abside de Saint-Mammès de Langres demandait une série de grandes figures, en harmonie avec l'architecture si ancienne et si remarquable de l'édifice; ses fenêtres sont aujourd'hui garnies de personnages d'un noble et beau caractère. A Saint-Pierre de Nantes, l'hagiologie française occupe une immense baie du croisillon septentrional. A Saint-Sauveur d'Aix, le « Triomphe du Christ» reproduit, sous des proportions plus développées, cette exquise verrière de l'église de Brou, que Didron se plaisait à décrire et à commenter. Les ateliers de la rue Saint-Dominique ont aussi fourni leur contingent à la restauration de Notre-Dame de Paris. L'« Arbre de Jessé » de la chapelle de Sainte-Anne, la « Légende de saint Eustache » et l' « Histoire de saint Louis », peintes dans une des triples chapelles du chevet, sont des œuvres d'un rare mérite. La verrière de Saint-Eustache rappelle, sans le copier, un des plus admirables vitraux de la cathédrale de Chartres, qui représente la même légende, et que Didron avait en parfaite estime. Nous ne saurions exprimer assez hautement le regret, puisque nous venons de parler de la restauration de Notre-Dame de Paris, qu'on n'ait pas profité de cette occasion unique pour exécuter, avec la peinture sur verre, en le complétant, un de ces poëmes religieux et symboliques dont nos plus illustres cathédrales offraient autrefois de si magnifiques modèles. Les injures du temps et des hommes ont déchiré plus d'une page de ces grandes compositions. Notre-Dame de Paris aurait eu la gloire de présenter, elle seule, un ensemble sans lacunes, et personne mieux que Didron n'en eût rédigé le programme.

L' « Embrassement de la Paix et de la Justice », la « Rencontre de la Vérité et de la Miséricorde », ont fourni le sujet d'une verrière qui décore, à Rome, le cabinet du cardinal Antonelli. Près de Mâcon, dans une chapelle

funéraire érigée par M. de Surigny, un « Lazare dans son suaire », dessiné par M. Steinheil, et désormais célèbre, exprime à la fois la terreur de la mort et l'espérance de la résurrection. Citons encore l' « Ascension », d'après Pérugin, pour M. le prince de Chalais; les « Vertus théologales », en symboles et en actions, pour Saint-Éloi de Dunkerque; le vitrail de l' « Incarnation », pour Saint-Wulfran d'Abbeville; la restauration de la plus grande partie des vitraux de la cathédrale de Soissons et de l'église des Andelys; la grande verrière du « Vœu », pour Saint-Maclou de Pontoise, qui tenait si bien sa place à l'Exposition universelle de l'année dernière. Didron a décrit lui-même dans les « Annales » les vitraux qu'il a fait exécuter pour Notre-Dame de Châlons-sur-Marne. En relisant ce qu'il en a dit, on comprend tout l'intérêt qui s'attache à des compositions de ce genre, indépendamment de leur valeur d'art et de leur exactitude archéologique. C'est à son école que s'est formé le prêtre intelligent qui s'est fait l'architecte et le décorateur de l'église nouvelle de Saint-Vincent-de-Paul à Marseille. L'édifice se construit en style du xiiie siècle, et M. l'abbé Pougnet a voulu que l'ensemble des verrières présentât le développement du dogme catholique. Le plan a été approuvé par Didron; son neveu en a dirigé l'exécution. Nous savons déjà que cette œuvre, encore inachevée, a vivement impressionné la population marseillaise, à laquelle on n'avait jamais mis sous les yeux une semblable décoration.

La peinture sur verre semble, depuis longtemps, exclusivement réservée aux édifices religieux. Didron s'était proposé d'en faire revivre l'usage pour les palais, les châteaux, les édifices municipaux, les riches habitations bourgeoises et même pour les théâtres. Nos lecteurs n'ont pas oublié les pages éloquentes où il s'est attaché à faire ressortir tout le parti qu'on en pourrait tirer pour l'ornementation de l'Opéra, dans les baies destinées, soit à recevoir directement la lumière du jour, soit à être éclairées, pendant la nuit, par le feu des lustres ou des lampadaires.

La plupart de ces grands travaux, surtout ceux des dernières années, ont été accomplis par Didron, avec la collaboration de l'héritier de son nom et de ses œuvres. La mort ne les a pas interrompus. Les séries de verrières commencées pour Notre-Dame de Châlons, pour Saint-Vincent de Marseille, pour Saint-Maclou de Pontoise, pour Saint-Pierre de Montpellier, se continuent, en ce moment même, d'après ses doctrines et ses traditions.

Didron aurait voulu faire pour la fabrication des divers objets de métal nécessaires à la célébration des rites catholiques ce qu'il avait réalisé pour la peinture sur verre. Une fonderie de bronzes fut établie, en 1858, à côté de la

manufacture de vitraux. Le prix excessif de la ciselure, quand il s'agit de la pousser à un certain degré de perfection, n'a pas permis de maintenir longtemps cette nouvelle et importante création. Du moins a-t-elle vécu assez pour produire quelques ouvrages remarquables : la clochette de Reims, l'encensoir de Lille, une garniture d'autel pour la chapelle de la Vierge de l'église de Saint-Roch, à Paris, et une autre pour le maître-autel de Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers, une châsse avec baldaquin pour le chef de sainte Marie-Madeleine, à Saint-Maximin. Le chef-d'œuvre de la fonderie de Didron se trouve à la cathédrale de Nevers : c'est un admirable reliquaire exécuté pour contenir les restes de saint Cyr et de sainte Julitte, d'après la grande châsse byzantine du prince Soltykoff, dont les « Annales » ont publié la description par M. le docteur Cattois et les gravures par M. Gaucherel. Didron fit faire deux reproductions de cette châsse, dont une est restée dans ses ateliers, comme un monument de son aptitude à inspirer son propre goût aux praticiens habiles qui travaillaient sous sa direction.

Sans dédaigner les distinctions, notre ami ne les recherchait pas; elles ne lui ont pas manqué cependant. Il était chevalier de la Légion d'honneur et de Saint-Grégoire le Grand. Nous avons aussi compté, dans ses archives, plus de trente diplômes de sociétés savantes qui avaient sollicité l'autorisation d'inscrire son nom sur leurs registres.

Par ses écrits et par ses exemples, Didron a exercé sur son temps une influence dont le souvenir ne périra pas. Avant lui, l'histoire de l'art, pendant les siècles qui composent la période du Moyen-Age, n'avait jamais été étudiée avec une méthode aussi sûre, une sagacité aussi pénétrante. Que d'erreurs n'a-t-il pas relevées dans ses devanciers! Que de perspectives nouvelles n'a-t-il pas ouvertes à ses contemporains! Il était doué d'une intuition vraiment merveilleuse pour toutes les parties de l'art, même pour celles dont il n'avait pas fait une étude spéciale. Les premiers architectes qui ont essayé de restaurer nos monuments dans leur style primitif, et de leur rendre une décoration ou un mobilier en harmonie avec leurs formes générales, se groupaient, il y a aujourd'hui près de quarante ans, autour de lui en bataillon serré, comme autour d'un chef capable à la fois de les instruire toujours et de les défendre au besoin. Quand on compare l'art d'aujourd'hui avec celui qui, vers 1830, passait pour la plus haute expression de l'esprit humain, on reconnaît du premier coup d'œil, à l'avantage de notre époque, quelque mal que nous en puissions penser ou dire, une incontestable différence. Didron aura eu la gloire de travailler avec énergie à une rénovation qui tôt ou tard portera ses fruits.

Le cœur de l'homme était, chez notre ami, à la hauteur du talent de l'écri-

vain, de l'imagination de l'artiste. Ceux qui ne sont pas entrés dans son intimité ne pourront jamais apprécier tout ce qu'il y a eu dans cette vie de vertu, de dévouement, d'abnégation personnelle. Sous une enveloppe un peu rude peut-être, mais qui ne sied pas mal aux âmes de forte trempe, on découvrait une sensibilité exquise et la disposition la plus affectueuse à venir en aide aux misères morales ou matérielles d'autrui. Après avoir vaillamment lutté, pendant de longues années, contre la mauvaise fortune, Didron arriva enfin à une situation meilleure; il en a peu profité pour lui-même, conservant toujours la même simplicité dans ses habitudes; mais il en a largement fait profiter tous les membres de sa famille. A l'égard de ses amis, on le trouvait quelquefois exigeant. Il en avait bien le droit, car il n'était pas de ceux qui oublient les services passés et qui, une fois arrivés au but, méconnaissent la main qu'on leur a tendue pour les y attirer. La perte d'un tel homme nous a laissé triste et découragé ..... mœrentem fraterna morte. En plaçant son image, quelle qu'en soit la fidélité, en tête de cette notice funèbre, rappelons-nous ces belles paroles par lesquelles Tacite termine la vie d'Agricola. « Les simulacres de « l'humanité sont comme elle fragiles, périssables. La ressemblance de l'âme « est immortelle et ne s'obtient ni de la matière inerte, ni de la main d'un « artiste; on ne la reproduit qu'en soi. Tout ce que nous avons aimé dans ce « cher défunt subsiste et subsistera... L'imitation, voilà le seul hommage digne « de lui que l'amour des siens puisse lui offrir. »

F. DE GUILHERMY.

14 mai 1868.

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

224. PARKER. — MOSAIC pictures in Rome and Ravenna (Les mosaïques de Rome et de Ravenne), décrites par JOHN HENRY PARKER. In-8° de 50 pages, de 10 planches dont 2 coloriées, et de plusieurs dessins sur bois dans le texte.

225. PAUTHIER. — LE LIVRE DE MARCO POLO, citoyen de Venise, conseiller privé et commissaire impérial de Khoubilaï-Khaân; rédigé en français sous sa dictée en 1298 par RUSTICIEN DE PISE; publié pour la première fois d'après trois manuscrits inédits de la Bibliothèque impériale de Paris, présentant la rédaction primitive du livre, revue par Marc Pol lui-même et donnée par lui, en 1307, à Thiébault de Crépoy, accompagnée des « Variantes », de « l'Explication des mots hors d'usage », et de « Commentaires géographiques et historiques », tirés des écrivains orientaux, principalement chinois, avec une carte générale de l'Asie, par G. PAUTHIER. Deux volumes grand in-8° ensemble de CLVI-832 pages avec une gravure sur acier et une carte coloriée. — Les deux volumes .... 40 fr.

226. PEIGNÉ-DELACOURT. — L'HYPOCAUSTE DE CHAMPLIEU, près de Pierrefond (Oise), par le docteur PEIGNÉ-DELACOURT. In-8° de 39 pages, avec un plan et plusieurs gravures sur bois. 2 fr.

227. PHELIPPES-BEAULIEUX. — MONOGRAPHIE du prieuré de Notre-Dame de Bois-Garand, sur la commune de Sautron (Loire-Inférieure), par L. PHELIPPES-BEAULIEUX, avocat, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de VIII-148 pages. — Première partie : Bois-Garand. Topographie. Antiquité du lieu. Débris celtiques, gallo-romains. Fief de Bois-Garand. Chapelle érigée en prieuré. Légende. Monastère de Saint-Cyr et de Sainte-Julitte. Abbaye du Ronceray. Traditions. Prieuré du Bois-Garand. — Deuxième partie : Notes. Armoiries parlantes. Chartes. Abbaye d'Aindre. Église de Saint-Cyr. Château de la Gazoire en Couëron. Inhumations dans les églises. Preuves et titres. Notes additionnelles : Origine du prieuré. Description. Grandes abbayes. Chartes.

228. PIC. — HISTOIRE de la ville et de la seigneurie de La Mirandole jusqu'en 1796, d'après les documents recueillis et traduits de l'italien, par H.-S. PIC. In-8° de VIII-165 pages. — Première partie, les Pic : De l'origine de la famille à Jean le Phénix de Génie. De Galeotto, IIe du nom à la chute de la famille, inclusivement. Deuxième partie, les d'Este. Troisième partie : topographie, monuments, communautés .... 3 fr.

229. PIERRET. — ALLOCUTION prononcée dans l'église de Saint-Nicolas de Rethel, à l'occasion

de la fête de Sainte-Cécile, par l'abbé Th. Pierret, archiprêtre, curé de Rethel. In-8° de 22 pages.

230. PONT. — Guide du voyageur et de l'étranger dans la ville de Caen, précédé d'un précis sur l'histoire et les monuments de cette ville, par B. Pont, et suivi d'un dictionnaire topographique, archéologique et historique des communes du département du Calvados. In-16 de 180 pages, et d'un plan de la ville.

231. POPELIN. — L'Émail des peintres, par Claudius Popelin. Un volume in-8° cartonné de 208 pages avec de nombreux dessins sur bois dans le texte. — Introduction. De l'émail et de ses origines. De la composition des émaux. Des fours et de leur construction. De l'émaillage des plaques. Des ors. Des inscriptions. Appendice.......................... 12 fr.

232. POULLE. — Histoire de l'église paroissiale de Notre-Dame de Saint-Michel, à Draguignan, par Raymond Poulle, avocat, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 532 pages et du plan de l'église de Notre-Dame. — Origines de Draguignan. Introduction du christianisme dans le pays. Invasion des Sarrasins. Premières chartes où il est fait mention de l'église de Notre-Dame et de Saint-Michel. Plan primitif de Notre-Dame. La direction en est confiée au chapitre de la cathédrale de Fréjus, en 1162. Établissements monastiques. L'église Notre-Dame passe sous la direction des archidiacres de la métropole de Saint-Sauveur d'Aix (1409-1570). Son érection en église collégiale, l'an 1570. Les doyens du chapitre (1648-1799). Chapelles. Autels. Tableaux. Ornements. Sépultures. Le Saint-Clavel. Période révolutionnaire. Reconstruction de l'église paroissiale de Notre-Dame de Saint-Michel. Pièces justificatives..... 7 fr.

233. PRZEZDZIECKI. — Oraison de saint Casimir à la très-sainte Vierge, par le comte Alexandre Przezdziecki. In-8° de 90 pages, d'une planche en couleur et de 3 fac-simile de manuscrits des xiie, xive et xve siècles. — Tiré à cent exemplaires.

234. Publications de la Société d'Archéologie dans le duché de Limbourg. Tomes deuxième et troisième. 1865 et 1866. 2 vol. in-8° de 450 pages chacun avec planches. Contenant, entre autres articles, des notices de MM. Schaepkens sur la tourelle d'une maison à Maestricht, Diepenbeck, une statue gothique de la Vierge et un bas-relief roman dans l'église de Maestricht; sur des antiquités découvertes dans le Limbourg, par M. Habets; un inventaire des chartes et documents de l'église Saint-Servais de Maestricht, par M. Willemsen, etc. Prix de chaque volume.. 8 fr.

235. RAMBOUX (J.-A.). — Dreissig Marienbilder nach Gemälden italienischer Meister des xiv-xvi Jahrhunderts. — Iconographie de la Vierge Marie; trente représentations d'après les peintures des maîtres italiens du xive au xvie siècle, par J.-A. Ramboux, conservateur du musée de Cologne. Un volume in-folio de 30 planches.

236. Rapport à la Société d'archéologie de la Drôme sur la découverte du Baptistère de Valence et de sa mosaïque. In-8° de 14 pages et de 2 planches.

237. REICHENSPERGER. — L'Art gothique au xixe siècle, par A. Reichensperger, traduit de l'allemand par C. Nothomb et précédé d'une préface, par P. de Haulleville. Un volume in-18 de 327 pages.. 3 fr.

238. REICHENSPERGER. — Die Kunst Jedermanns Sache, par le docteur Auguste Reichensperger. In-8° de 31 pages.

239. RENAUDIN. — Nouveau guide général du voyageur aux bords du Rhin, par Edmond Renaudin. In-18 jésus de xxv-258 pages, d'une grande carte routière, de 8 cartes partielles et

28 plans de villes, avec un grand nombre de gravures et vues de monuments dans le texte.— — Introduction. Renseignements généraux. Aperçu géographique et historique. De Paris au Rhin. Le Rhin français. Le Rhin allemand. Le Rhin suisse. Le Rhin hollandais. Appendice.. 5 fr.

240. RENAUDIN. — Guide universel et complet de l'étranger dans Paris contenant tous les renseignements pratiques, la topographie et l'histoire de Paris, la description de tous ses monuments, le tableau de ses rues et leurs dénominations nouvelles, suivi d'un petit guide des environs de Paris. Neuvième édition, complétement refondue, par Edmond Renaudin. In-18 de xxiv-400 pages, d'un plan de Paris en 20 arrondissements et 80 quartiers et de nombreuses vignettes.. 4 fr.

241. RÉVOIL. — Architecture Romane du Midi de la France, dessinée, mesurée et décrite, par Henri Révoil, architecte du gouvernement, membre de la Commission des monuments historiques. — Cet ouvrage se composera de 60 livraisons in-folio de chacune 4 planches gravées, ou de 3 planches avec texte illustré, et formera trois magnifiques volumes. 50 livraisons ont déjà paru. Il serait trop long de donner le détail de tous les monuments dont la monographie sera contenue dans cet important ouvrage sur une époque si curieuse et si riche, surtout dans cette partie de la France. Nous nous bornerons à citer les principaux parmi ceux déjà publiés dans les 50 livraisons parues. Ce sont : dans le département du Gard, la cathédrale de Nîmes; les églises de Saint-Gilles et d'Uzès; la chapelle de Beaucaire; les arènes et une maison romaine de Nîmes, etc. Dans celui des Bouches-du-Rhône, les églises de Sainte-Marthe, à Tarascon; de Saint-Trophime et de Saint-Jean de Moustier, à Arles; des Saintes-Maries; Notre-Dame des Aliscamps; des Baux; de Saint-Sauveur, à Aix; de Saint-Michel et de Saint-Laurent, à Salon; de Silvacanne; l'abbaye de Montmajour; la chapelle de Saint-Gabriel, près Tarascon, etc. Dans le Var, les églises et chapelles de l'île de Lérins; l'église de Six-Fours; l'abbaye du Thoronet. Dans le Vaucluse, Notre-Dame-des-Doms, à Avignon; la cathédrale d'Apt; les églises de Saint-Quénin-de-Vaison; de Cavaillon; de Saint-Ruf; du Thor; de Saint-Saturnin d'Apt; l'abbaye de Sénanque. Dans l'Hérault, les églises de Saint-Martin-de-Londres; de Saint-Jacques-de-Béziers; de Saint-Pierre-de-Reddes; de Saint-Pierre-de-Maguelonne; de Saint-Guillem-du-Désert, etc. Dans la Drôme, l'église de Saint-Paul-Trois-Châteaux. Dans l'Aude, l'église de Rieux-Mérinville; le cloître d'Elme, dans les Pyrénées-Orientales; le château de Simiane, dans les Basses-Alpes, etc. — De nombreux détails de sculpture, statues et chapiteaux historiés, de peinture murale, etc., accompagnent les planches d'architecture. — Le prix de l'ouvrage entier sera de 240 fr. Chaque livraison..... 4 fr.

242. RISTELHUBER.—L'Alsace ancienne et moderne ou Dictionnaire topographique, historique et statistique du Haut et du Bas-Rhin, par Bagnol. Troisième édition, entièrement refondue, par P. Ristelhuber, membre de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. In-8° de 642 pages, de 15 planches d'armoiries et de sceaux, dont 9 en couleur, et de 4 cartes de la province d'Alsace et des départements du Haut-Rhin et du Bas-Rhin.— Préface. Précis historique de l'Alsace. Dictionnaire topographique, historique et statistique du Haut et du Bas-Rhin. L'Alsace féodale ou état de cette province en 1789............. 15 fr.

243. ROBERT. — Communications diverses faites à l'Académie des sciences sur la prétendue contemporanéité de l'homme et des grandes espèces éteintes de pachydermes, suivies de la description, du plan du monument et des ossements celtiques, découverts à Meudon, en 1845, par le docteur Eugène Robert. In-4° de 38 pages et d'une planche.

244. ROBERT.— Recherches sur les Celtes et Notice sur les figures d'hommes et d'animaux des poteries rougeâtres antiques, avec le dessin d'un grand fragment de vase antique, représentant

de jeunes chrétiennes livrées aux bêtes, par le docteur Eugène Robert. In-8° de 101 pages. — Contient : Interprétation naturelle des pierres et des os travaillés par les habitants primitifs des Gaules. — Age présumable des monuments celtiques établi d'après des monuments de même nature, dont il est principalement fait mention dans la Bible. — Destinations principales des monuments celtiques, avec quelques aperçus sur les ossements et les poteries contenus dans les Hypogées. — Observations critiques sur l'âge de pierre.

245. ROCHAMBEAU (DE). — Monographie topographique, historique et statistique de Thoré (Loir-et-Cher), suivie d'un grand nombre de pièces justificatives et de chartes extraites du Cartulaire manuscrit de Saint-Denys-en-France, par A. L. de Rochambeau, membre de plusieurs sociétés savantes. Grand in-8° de 210 pages et de 5 planches, dont l'une représente l'église et le plan de l'église de Thoré. — Description de Thoré et de son église. Antiquité. Histoire ecclésiastique. Histoire féodale. Histoire civile. Hydrographie. Géologie. Botanique. Zoologie. Constitution météorologique et nosologique. Cadastre. Agriculture. Industrie. Voies de communication. Établissements publics et particuliers. Habitations remarquables. Documents historiques. Dictionnaire de noms et de lieux anciens et modernes.

246. ROCHER. — Histoire de l'abbaye royale de Saint-Benoit-sur-Loire, par l'abbé Rocher, chanoine d'Orléans, membre de plusieurs sociétés savantes. Grand in-8° de XVIII-582 pages et de 21 planches, qui représentent plusieurs vues et détails de l'Église Saint-Benoit. — Lettre de Mgr Dupanloup, évêque d'Orléans, à l'auteur. Introduction. Première partie : Saint Benoit, patriarche des moines d'Occident. Premières origines de l'abbaye de Fleury. Importance religieuse et littéraire de Fleury-Saint-Benoit au cours du VIIIe et au commencement du IXe siècle. Situation florissante de l'abbaye de Fleury, au IXe siècle. L'abbaye avant et après les invasions des Northmans. Première réforme et régénération du monastère au Xe siècle. Le monastère et les écoles de Saint-Benoit à leur plus haut degré de splendeur à la fin du Xe siècle. Époques des grandes constructions architecturales dans le monastère, au Xe siècle. Appauvrissement de l'abbaye au XIIe siècle et affaiblissement de la discipline. Situation religieuse et littéraire de l'abbaye au XIIIe siècle. L'abbaye sous les abbés commandataires et pendant les guerres religieuses. Réforme par la Congrégation de saint Maur. — Seconde partie : ancien monastère de Fleury. Description et analyse de l'église actuelle de Saint-Benoit. Souvenirs des restaurations successives opérées dans l'église depuis le XIIIe siècle. Trésor de l'église. Souvenirs historiques sur la ville et les environs de Saint-Benoit.......................... 12 fr.

247. ROCK. — The action of the Church upon art and civilisation shown in the high altar in the church of S. Ambrose at Milan. (L'action de l'église sur l'art et la civilisation démontrée dans le grand autel de l'église de Saint-Ambroise de Milan), par le docteur Daniel Rock. In-8° de 106 pages.

248. RŒSSLER. — Tableau archéologique de l'arrondissement du Havre, par classe de monuments et par époques successives, par Charles Rœssler, membre de plusieurs Sociétés savantes. In-8° de 115 pages et de 4 planches.............................. 3 fr. 50

249. ROSCHACH. — Catalogue des antiquités et des objets d'art du Musée de Toulouse, par Ernest Roschach. In-8° de XX-488 pages. — Note bibliographique. Notice sur le couvent des Augustins. — Antiquité : Sculpture. Épigraphie. Terres cuites. Vases de différents genres, de styles et de pays divers. Bijoux. Bronzes. Numismatique ancienne. Monuments égyptiens. — Moyen-Age et Renaissance : Sculpture. Épigraphie. Œuvres de sculpteurs toulousains. Sculpture française des XVIIe et XVIIIe siècles. Albâtres, ivoires, émaux, faïences. Armes. Sigillographie. Monnaies françaises. Médailles françaises, italiennes, suédoises et norvégiennes. — Table alphabétique.............................. 3 fr.

250. ROSE. — Le Théatre de la dernière guerre des Bellovaques contre Jules-César, par Renaud Rose, avocat. In-8° de 37 pages et de 2 planches.................................. 2 fr.

251. ROSSIGNOL. — Monographies Communales, ou Étude statistique, historique et monumentale du département du Tarn, par Élie-A. Rossignol, membre de plusieurs sociétés savantes. Première partie. Arrondissement de Gaillac, tomes III et IV. 2 vol. in-8° de 429 et 383 pages, avec gravures dans le texte et 19 planches à part. Ces 2 volumes contiennent les cantons de Cordes, de Vaour, de Castelnau-de-Montmiral, de Salvagnac, de Rabastens et de Lisle, et terminent l'arrondissement de Gaillac complet ainsi en 4 volumes. Chaque volume..... 7 fr. 50

252. ROSSIGNOL. — Étude sur l'Histoire des Institutions seigneuriales et communales de l'arrondissement de Gaillac (Tarn), par Élie-A. Rossignol. In-8° de 155 pages. Cette étude a été distinguée par l'Institut de France et couronnée par l'Académie de législation de Toulouse.. 2 fr.

253. SAINT-ANDÉOL (DE) — Étude sur les Baptistères, les Piscines et les Cuves, pour l'intelligence de la cérémonie du baptême depuis les premiers siècles du christianisme jusqu'à nos jours, par le vicomte de Saint-Andéol. In-8° de 64 pages, d'une planche et de plusieurs dessins dans le texte.

254. SAINT-PAUL. — Une Excursion archéologique dans le Bigorre, par M. Anthyme Saint-Paul, membre de la Société française d'archéologie. Lettre adressée à M. de Caumont. In-8° de 50 pages, avec gravures dans le texte... 1 fr. 50

255. SALIN. — L'Église de Saint-Sulpice de Favières, par Patrice Salin, chef de bureau du Conseil d'État, membre de la Société de l'Histoire de France. Grand in-8°, sur papier vélin, de 47 pages, de 8 planches gravées à l'eau-forte et de 6 reproductions lithographiques des inscriptions et des pierres tombales. — Tiré à petit nombre.............................. 8 fr.

256. SCHAEPKENS. — La Vierge à l'encrier, statue miraculeuse de l'église de Notre-Dame à Maestricht, par Arnaud Schaepkens. In-8° de 5 pages.

257. SCHAEPKENS. — Diepenbeek (Limbourg), par Arnaud Schaepkens. In-8° de 3 pages et d'une planche.

258. SCHAEPKENS. — Bas-Relief roman à l'église de Notre-Dame à Maestricht, par Arnaud Schaepkens. In-8° de 2 pages et d'une planche.

259. SCHAEPKENS. — Tourelle d'une maison, sise rue de Hoen, à Maestricht, par Alexandre Schaepkens. In-8° de 11 pages et d'une planche.

260. SCHAEPKENS. — Chronique locale. Deux scènes d'un massacre qui eut lieu à Maestricht, le 20 octobre 1576, gravées par un artiste allemand, par Schaepkens. In-8° de 6 pages.

261. SCHAEPKENS. — Extérieur de deux panneaux de la grande composition de « l'Agneau mystique, » de l'église de Saint-Bavon, à Gand, par Arnaud Schaepkens. In-8° de 6 pages et d'une planche.

262. SCHAUENBURG (DE). — La Peinture sur verre, par le baron P. R. de Schauenburg, ancien pair de France In-8° de 29 pages.

263. SCHUERMANS. — Sigles figulins. (Époque romaine), par M. H. Schuermans, membre titulaire de l'Académie d'archéologie de Belgique. Un volume in-8° de 295 pages. — Cet ouvrage, qui donne un index de 6,000 sigles disposés par ordre alphabétique, est précédé d'ob-

servations préliminaires et suivi d'une table des localités désignées dans l'index et des collections publiques et particulières, ainsi que d'une bibliographie .... 6 fr.

264. SERVAIS. — ANNALES historiques du Barrois, de 1352 à 1411, ou histoire politique, civile, militaire et ecclésiastique du duché de Bar, sous le règne de Robert, duc de Bar, par VICTOR SERVAIS, chef de bureau à la préfecture de la Meuse. Tome premier. In-8° de VIII-520 pages, de dessins dans le texte et de 5 planches qui représentent les ruines du château de Deuilly, le château de Pierrefort, le plan des ruines de Deuilly, en 1851, et les monnaies de Robert, duc de Bar. — Minorité de Robert (1352-1355). Guerre avec les Messins (1365-1370). Expéditions de Robert en Allemagne. Mort de Henri de Bar, seigneur de Pierrefort (1371-1380). Pièces justificatives. — Ce volume .... 10 fr.

265. SUPPLÉMENT au « Manuel du Libraire. » DICTIONNAIRE de géographie ancienne et moderne à l'usage du libraire et de l'amateur de livres, contenant : 1° la Géographie ancienne et moderne de l'Europe, avec le nom vulgaire des localités, depuis la décadence latine jusqu'à la découverte de l'imprimerie; 2° les recherches bibliographiques les plus étendues sur l'introduction de l'imprimerie dans les différentes villes de l'Europe; 2° une liste des Abbayes, appartenan aux ordres lettrés, ayant existé en Europe et particulièrement en France; par un BIBLIOPHILE. Publié en 20 livraisons in-8°, de 2 feuilles chacune, à deux colonnes. — L'ouvrage complet .... 30 fr.

266. TAINE. — PHILOSOPHIE DE L'ART, par H. TAINE. Leçons professées à l'école des Beaux-Arts. In-12 de 175 pages. — Première partie. De la nature de l'œuvre d'art : Recherche des ensembles desquels dépendent les œuvres d'art. Ces ensembles déterminent l'apparition et les caractères des œuvres d'art. Comparaisons des températures et des productions physiques avec les températures et les productions morales. But et méthode de l'esthétique. Opposition de la méthode dogmatique et de la méthode historique. Analogie de l'esthétique et de la botanique. Division des arts en deux groupes : peinture, sculpture et poésie ; architecture et musique. Comparaisons des portraits de Donner et de ceux de Van Dyck; des statues antiques et des effigies habillées de Naples et de l'Espagne, etc. — Deuxième partie. De la production de l'œuvre d'art. Loi générale de la production de l'œuvre d'art. Exposé général de l'action des milieux. La civilisation grecque et la sculpture antique. Mœurs grecques comparées à celles des autres peuples contemporains. La civilisation du Moyen-Age et l'architecture gothique. Décadence du monde antique. La civilisation française du XVIIe siècle et la tragédie classique. La civilisation contemporaine et la musique, etc .... 2 fr. 50

267. TAPIN. — LA TAPISSERIE de la reine Mathilde, par l'abbé L. TAPIN. In-8° de 32 pages. Observations ingénieuses pour préciser, par des caractères nouveaux, la date de ce précieux monument historique.

268. TESTE D'OUET. — PRÈS DE MOURIR (vers), par TESTE D'OUET, membre de plusieurs sociétés savantes, avec une lettre de Victor Hugo. In-8° de XXIII-74 pages .... 1 fr. 50

269. THUROT. — DE L'ORGANISATION de l'enseignement dans l'Université de Paris au Moyen-Age, par CHARLES THUROT, maître de conférences à l'École normale. In-8° de 229 pages. — Introduction. Origines de l'Université de Paris. Constitution de l'Université de Paris. Faculté des arts : Étudiants. Grades. Cours et disputes. Pensionnats ou pédagogies. Liberté d'examen dans la faculté des arts. — Faculté de théologie aux XIIIe, XIVe et XVe siècles. — Faculté de décret : Étudiants. Bacheliers. Licence. Frais d'études et d'examens. Docteurs. — Faculté de médecine : Étudiants. Bacheliers. Licence. Maîtrise. Frais d'études et d'examens. Maîtres. — Appendice. Universités établies sur le modèle de l'Université de Paris .... 2 fr.

270. TIEULLIER. — PLAN et description de la ville de Dieppe au XIVe siècle, dressés d'après le Coutumier ou Cueilloir recueilli pour messire GUILLAUME DE VIENNE, archevêque de Rouen, par l'abbé GUILLAUME TIEULLIER, prêtre de Saint-Jacques. In-4° de 40 pages et du plan de la ville de Dieppe. — Prologue. Enceinte fortifiée. Quartiers de la ville. Fiefs. Le port d'Ouest. Le Hable. Édifices publics, civils et religieux. Tableau comparatif des rues de Dieppe aux XIVe, XVIIe et XIXe siècles. Coutumes de Dieppe au XIVe siècle. Esquisse de Dieppe au XIVe siècle.. 3 fr. 50

271. TISCHENDORF. — APOCALYPSES APOCRYPHÆ. Mosis, Esdræ, Pauli, Johannis, item Mariæ Dormitio, Additis Evangeliorum et Actuum Apocryphorum supplementis. Maximam partem nunc primum edidit CONSTANTINUS TISCHENDORF. Un vol. in-8° de LXIV et 172 pages.. 6 fr.

272. TISSOT. — LE PATOIS des Fourgs, arrondissement de Pontarlier (Doubs), par J. TISSOT, doyen de la Faculté des lettres de Dijon, membre de plusieurs Sociétés savantes. In-8° de XVI-228 pages. — Préface. Livre premier, Introduction : Considérations préliminaires. Lois de la formation des mots. De l'accent tonique et du prosodique. De l'euphonie. Rapports du patois des Fourgs avec quelques autres dialectes. — Livre deuxième, Grammaire : Considérations générales. Les différentes espèces de mots. De la syntaxe. — Livre troisième, Glossaire : Observations sur cette partie de l'ouvrage.. 4 fr.

273. TOULMON. — EXCURSION archéologique à Saint-Éloi-de-Nassandres, par Menneval, Serquigny, etc., par de TOULMON, membre de la Société française d'archéologie. In-8 de 29 pages, avec une planche représentant un crucifix de la chapelle Saint-Éloi et plusieurs dessins dans le texte.

274. TROCHE. — MÉMOIRE historique et archéologique sur le Temple, à Paris, par M. TROCHE, membre de la Société française d'archéologie. In-8° de 50 pages.

275. TUETEY. — ÉTUDE sur le droit municipal aux XIIIe et XIVe siècles, en Franche-Comté, et en particulier à Montbéliard, d'après les documents conservés aux archives de l'Empire, à la bibliothèque impériale et aux archives communales de la Franche-Comté, par A. TUETEY, archiviste aux archives de l'Empire. Grand in-8° de 321 pages et d'une planche. — Première partie. De l'affranchissement des communes en Franche-Comté : Introduction. Mouvement communal en Franche-Comté. Condition des habitants des villes à l'époque de l'affranchissement. Transformation des redevances arbitraires en prestations régulières. De la bourgeoisie et de ses priviléges. Droits réservés par les seigneurs. Gouvernement des communes. Droit coutumier. Filiation des Chartes communales. — Seconde partie. Franchise de Montbéliard : Examen général. Étude du texte. Administration municipale. Lutte entre les comtes et la bourgeoisie. Pièces justificatives de la première et de la seconde partie.............................. .... 7 fr.

276. VAINES (DE). — DICTIONNAIRE raisonné de diplomatique, contenant les règles principales et essentielles pour servir à déchiffrer les anciens titres, diplômes et monuments, ainsi qu'à justifier de leur date et de leur authenticité, par dom de VAINES, religieux bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur. Seconde édition, augmentée de 23 planches nouvelles et de plus de 400 articles, par A. BONNETTY, membre de la Société asiatique de Paris, directeur des « Annales de philosophie chrétienne ». Deux volumes in-8° de 568 et 662 pages, et de nombreuses planches. — Les 2 volumes.. 18 fr.

277. VALLOIS. — NOTICE historique sur le collége de Péronne, par G. VALLOIS, sous-préfet. Petit in-8° de 66 pages.

278. VERDOT. — L'HÔTEL DE CARNAVALET. Notice historique, par J.-M. VERDOT, chef d'institution,

officier de l'instruction publique. Deuxième édition. In-16 de XI-92 pages, avec titre imprimé rouge et noir. Papier vergé .... 5 fr.

279. VERNEILH (DE). — Le Premier des Monuments gothiques, par Félix de Verneilh. In-4° de 35 pages, avec 2 planches représentant le pourtour du chœur de Saint-Denis, en France, et le pourtour du chœur de l'église de Poissy.. 4 fr. 50

280. VERNEILH (DE). — Souvenirs de l'Exposition universelle de 1867, par le baron Jules de Verneilh. In-8° de 49 pages.

281. VERNEILH (DE). — Exposition universelle. Les Fabriques du Parc, par le baron J. de Verneilh. In-8° de 36 pages.

282. VERNEILH (DE). — Notes historiques et archéologiques sur le Nontronnais, par J. de Verneilh. In-8° de 31 pages.

283. VERNEILH (DE). — Lettre à M. de Caumont sur des excursions en Sarladais, en Quercy et en Périgord, par J. de Verneilh, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie. In-8° de 36 pages et de plusieurs dessins sur bois.

284. VERTUS (DE). — Histoire de Fère et de ses environs, château fort de Nesle, Cramaille, Saponay, abbaye de Valchrétien, etc., par A. de Vertus, membre de l'Institut historique de France. In-8° de 92 pages.. 1 fr. 80

285. VIALLET. — Histoire de l'hôpital Saint-Jacques, Hôtel-Dieu de Rodez, depuis sa fondation en 1346 jusqu'à nos jours, par le docteur Viallet, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 40 pages.. 1 fr. 50

286. VILLAAMIL Y CASTRO. — La Catedral de Mondonedo, su historia y descripcion, sus pinturas murales, accesorios, moviliario, bronces y orfebreria, vestiduras y ropas sagradas, por José Villaamil y Castro. In-4° de 68 pages et de 6 planches, qui représentent le plan général de la cathédrale, ses principales sculptures, peintures murales, décorations, orfévrerie, tissus, etc.

287. VIOLLET-LE-DUC. — Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. Tomes VIIe, VIIIe et IXe. Trois volumes in-8° de 572, 520 et 554 pages, illustrées de 294, 228 et 332 gravures sur bois. Ces trois volumes, qui terminent cet important ouvrage, dont il ne reste plus à publier que la table, renferment les lettres P à Z. Les principaux articles compris dans ces lettres, sont : Palais, Parvis, Peinture, Pendentif, Penture, Perron, Pierre, Pignon, Pilastre, Pilier, Pinacle, Piscine, Plafond, Plomberie, Pont, Porche, Port, Portail, Porte, Pot, Poteau, Prison, Profil, Proportion, Puits, Quai, Quatrefeuille, Redent, Réfectoire, Reposoir, Restauration, Retable, Rose, Sacristie, Sculpture, Sépulcre, Serrurerie, Siége, Socle, Solive, Sommier, Soubassement, Stalle, Stuc, Style, Symétrie, Synagogue, Tabernacle, Taille, Temple, Tombeau, Tour, Tourelle, Trait, Transsept, Travée, Trésor, Tribune, Triforium, Trinité, Trompe, Trumeau, Tuile, Tympan, Unité, Vantail, Vertu, Vierge (sainte), Vitrail, Voirie, Voussure, Voûte, Zigzag, Zodiaque. — Prix du vol. VII, 26 fr.; du vol VIII, 24 fr.; du vol. IX, 26 fr. — Les neuf volumes. 218 fr.

288. VIOLLET-LE-DUC. — Intervention de l'État dans l'enseignement des Beaux-Arts, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. In-8° de 63 pages .... 1 fr.

289. VOGUÉ (DE) — Le Temple de Jérusalem. Monographie du Haram-Ech-Chérif (mosquée d'Omar et mosquée El-Aksa), suivie d'un Essai sur la topographie de la ville Sainte, par le comte Melchior de Vogüé, membre de la Société des Antiquaires de France. Ouvrage com-

plet, formant un volume in-folio de texte illustré de gravures sur bois, et accompagné de 40 planches, dont 15 en couleur. — Le Haram Ech-Chérif est l'ancienne plate-forme du Temple de Salomon, agrandie par Hérode. On y trouve de nombreux restes du temple juif qui permettent de restaurer ce monument célèbre; des monuments de l'époque chrétienne primitive; deux grandes mosquées, dont l'une dite mosquée d'Omar, monument du VIIe siècle, est ornée de mosaïques des VIIe et Xe siècles, de ferronneries françaises du XIIe siècle, de vitraux et faïences arabes du XVIe siècle .... 100 fr.

290. VOGUÉ (DE). — SYRIE CENTRALE. ARCHITECTURE civile et religieuse du Ier au VIIe siècle, par le comte MELCHIOR DE VOGUÉ, membre de la Société impériale des Antiquaires de France. Livraisons 1 à 27. Grand in-4° de 5 planches chacune. — Cet ouvrage sera publié en 30 livraisons qui formeront deux volumes. Un texte descriptif et explicatif paraîtra dans les dernières livraisons. — L'ouvrage complet .... 120 fr.

291. VOISIN. — LE CHATEAU de Florival. — Les Prix d'aujourd'hui et les Prix d'autrefois. — Les Évêques de Tournai, Urbanites et Clémentins. — Le drame liturgique de Saint-Michel à Menin, par le chanoine VOISIN, vicaire-général de Tournai. In-8° de 42 pages, et d'une planche qui représente le château de Florival.

292. VOISIN. — NOTICE sur l'abbaye du Saulchoir, par le chanoine VOISIN, vicaire-général de Tournai. In-8° de 68 pages et de 3 planches, dont 2 plans de l'abbaye.

293. VOISIN. — NOTICE sur les anciennes peintures murales de la cathédrale de Tournai, par le chanoine VOISIN, vicaire-général de Tournai. In-8° de 28 pages et de 14 planches coloriées, représentant ces peintures et leurs détails.

294. VOISIN. — NOTICE sur une fresque trouvée dans l'église de Braine-le-Comte, par le chanoine VOISIN, vicaire-général de Tournai. In-8° de 8 pages, et d'une planche qui représente cette peinture murale.

295. VOISIN. — NOTRE-DAME DU MANS ou Cathédrale de Saint-Julien. Origine. Histoire, Description, par l'abbé A. VOISIN, membre de plusieurs sociétés savantes. In-4° de 60 pages et d'un plan du palais du Mans. — Origines. L'église byzantine. L'église normande. L'église gothique. L'église de la Renaissance. L'église moderne. Les Reliques et les Tombeaux. Les Vitraux et les Tissus. Le Trésor et les Livres. Les Mystères et la Liturgie. Les Biens et les Droits. Les Maisons de l'église. Conclusion.

---

296. HISTOIRE GÉNÉRALE DE PARIS. — Collection de documents fondée avec l'approbation de l'Empereur, par le baron HAUSSMANN, sénateur, préfet de la Seine, et publiée sous les auspices du conseil municipal. — Deux nouveaux volumes viennent d'être ajoutés à ceux que nous avons annoncés dans notre précédente livraison sous le n° 223. Nous les annonçons actuellement :

1° LES ANCIENNES BIBLIOTHÈQUES DE PARIS, Églises, Monastères, Colléges, etc. par ALFRED FRANKLIN, de la bibliothèque Mazarine. Premier volume, grand in-4° de XXIII et 426 pages, avec 9 planches hors texte et plus de 150 gravures dans le texte. — Voici les titres des chapitres de ce premier volume. — Église cathédrale de Notre-Dame; Abbaye de Sainte-Geneviève; Prieuré de Saint-Martin-des-Champs; Abbaye de Saint-Germain-des-Prés; Abbaye de Saint-Victor; Mathurins; Jacobins de la rue Saint-Jacques; Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers;

Cordeliers; Collége des Bernardins; Sainte-Chapelle du Palais; Collége de Sorbonne; Collége des Prémontrés; Monastère des Chartreux; Prieuré de Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie; Collége du Trésorier; Collége de Cluny; Collége d'Harcourt; Collége des Chollets; Collége des Grands-Augustins; Collége du Cardinal-Lemoine; Collége de Navarre; Collége de Laon; Collége de Montaigu; Collége de Narbonne; Collége de Cornouailles; Collége du Plessis; Collége des Écossais; Collége de Presles. En tête de chacun de ces chapitres se trouve un plan cavalier ancien. Prix de ce volume.. 40 fr.

2° PARIS ET SES HISTORIENS aux XIVe et XVe siècles. Documents et écrits originaux, recueillis et commentés par LE ROUX DE LINCY, conservateur honoraire de la bibliothèque de l'Arsenal, et L. M. TISSERAND, secrétaire-archiviste de la Commission des travaux historiques de la ville de Paris. Un très-fort volume grand in-4°, cartonné, de XXXVI et 664 pages, accompagné de 10 miniatures en couleurs, la plupart représentant des vues de Paris, 5 fac-simile en couleur et 3 en noir, 22 planches sur bois ou métal hors texte, et 50 gravures dans le texte. — Le texte comprend : 1° Deux éloges de la ville de Paris, composés en 1323, par Jean de Jaudun et un anonyme qualifié de Dictateur; 2° Commentaire de Raoul de Presles, contenant une description de Paris sous Charles V; 3° Description de la ville de Paris sous Charles VI, par Guillebert de Metz; 4° Appendices aux deux descriptions précédentes, contenant la loi salique chez les historiens de Paris; L'Oriflamme; les Châsses de Notre-Dame; le Dit des trois morts et des trois vifs sculpté au portail de l'église des Saints-Innocents, en texte et planches; La Danse Macabre peinte sur les murailles des Charniers, aussi en texte et planches; la Bourgeoisie parisienne à la fin du XIVe et au XVe siècle; les Lettrés, les Artistes et les Artisans de Paris, à la même époque, (Théologiens et Canonistes, Prédicateurs et Harangueurs, Traducteurs et Poëtes, Apostrophe de Christine de Pisan aux Parisiens, Trouvères, Jongleurs et Ménestrels, Médecins, Chirurgiens, Astrologues, Écrivains et Enlumineurs, Orfévres et « Artificeulx Ouvriers »); Essai de statistique parisienne du XIVe au XVe siècle; les cinq lettres du nom de Paris, compilé par un notable clerc normand; 5° Paris et les principales villes de France sous le règne de Charles VII, poëme descriptif d'Antoine Astesan; 6° Paris selon les miniaturistes du XVe siècle; 7° Vue restituée de Paris en MCCCLXXX et plan cavalier de Senlis, à la même époque. — Le prix de ce volume est de.. 100 fr.

Une grande gravure sur acier représentant le plan cavalier de Paris en 1380, restitué par M. H. Legrand, continuateur de la « Topographie historique, » et gravé par E. Lebel, accompagne ce volume. Prix.. 10 fr.

AUX ABONNÉS

Le vingt-cinquième volume des « Annales archéologiques », dont la publication avait été si longtemps interrompue par suite de la maladie et de la mort de M. Didron aîné, est maintenant entièrement achevé. Nous avons essayé de continuer dignement une œuvre à laquelle son fondateur apportait tous ses soins, et dont il a su faire une encyclopédie indispensable aux archéologues et aux artistes, en même temps qu'un ouvrage de luxe appelé à figurer dans toutes les bibliothèques. Notre intention est de suivre la voie qui nous a été tracée et qui reste la meilleure. Toutefois, nous ne reculerons devant aucune des améliorations qui nous sembleront utiles et compatibles avec le caractère imprimé aux « Annales archéologiques » depuis leur origine.

Le but qu'il faut atteindre est de faire progresser constamment l'art et les métiers qui s'allient avec lui par l'étude sérieuse des époques anciennes qui nous ont légué tant de matériaux précieux dans tous les genres : nous ne cesserons de populariser ces monuments à l'aide de la plume et du burin. Le champ à parcourir est vaste, et la mine à exploiter inépuisable.

Nous faisons appel aux hommes de bonne volonté qui peuvent nous aider dans l'accomplissement de notre tâche : chacune de leurs communications sera une pierre nouvelle pour l'édification d'une œuvre à laquelle nous voudrions voir s'intéresser tous les savants et tous les artistes, sans aucune exception basée sur des divergences d'opinion.

La première livraison du vingt-sixième volume paraîtra vers la fin de la présente année 1868 ; les livraisons qui le compléteront seront publiées dans le courant de 1869, de manière à rétablir la périodicité habituelle des « Annales ». Une grande quantité de planches déjà prêtes, d'autres gravures en cours d'exécution, ainsi que la collaboration d'écrivains érudits, assurent aux « Annales archéologiques » un long avenir. Voici quelques-uns des travaux les plus importants que nous nous disposons à publier :

A. de Surigny. — Le Tabernacle de la Vierge par Orcagna, à Or-san-Michele de Florence.
Comte de Saint-Laurent. — Iconographie du Crucifix.
W. Burges. — Iconographie complète de la Ragione de Padoue.
A. Darcel. — Exposition de l'Histoire du Travail (suite).
L'abbé Pougnet. — Iconographie de l'église de Saint-Vincent-de-Paul, à Marseille.
Viollet-Leduc. — Étude sur les Chaires, à propos de la nouvelle chaire de Notre-Dame de Paris.
*** — Les Sept Sacrements.
F. de Verneilh. — Les Bas-Reliefs de l'Université, à Notre-Dame de Paris.
E. Didron. — Histoire de la peinture sur verre en Europe (suite).
Le chanoine Barbier de Montault. — Les Mosaïques de Rome.
Le chanoine Barraud. — Les Cloches anciennes (suite).
Le comte G. de Soultrait. — Les Dalles tumulaires.

Édouard DIDRON.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME VINGT-CINQUIÈME

PREMIÈRE LIVRAISON.

DEUXIÈME LIVRAISON.

TROISIÈME ET QUATRIÈME LIVRAISONS.

CINQUIÈME ET SIXIÈME LIVRAISONS.

FIN DU TOME VINGT-CINQUIÈME. — 1865-1868.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [705]

MODE ET CONDITIONS DE L'ABONNEMENT

Les ANNALES ARCHÉOLOGIQUES paraissent tous les deux mois, par livraisons brochées de sept à huit feuilles d'impression in-4°, avec des planches gravées sur métal, et des gravures sur bois distribuées dans le texte.

Elles forment par an un fort volume de 400 pages environ, orné de nombreuses gravures sur bois, sur cuivre et sur acier.

Le prix de l'abonnement courant ou du volume en cours de publication est de 20 francs pour Paris, de 23 francs pour les départements, de 25 francs pour l'Étranger. On ne peut s'abonner pour moins d'une année. — Le prix de chaque volume paru est de 25 francs pour Paris.

L'abonnement court de janvier à décembre. Il se fait par un bon sur le Trésor, un mandat sur la Poste, ou un effet à vue sur une maison de Paris. On le reçoit, en outre, chez tous les libraires de la France et de l'Étranger.

Ce qui concerne l'administration ou la rédaction doit être envoyé franc de port, à M. Édouard Didron, directeur, rue Saint-Dominique-Saint-Germain, n° 23.

Tout ouvrage déposé en double exemplaire au bureau est analysé ou annoncé gratuitement.

On est instamment prié d'affranchir lettres, paquets et envois d'argent.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1321]

